

الدكتور عبد الرحمن البرزوي
أستاذ النقد والأدب الحديث

الراوي والنص القصصي



مكتبة الآداب

الطبعة الأولى: ١٩٨٥

الراوي والنص القصص

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الراوي والنص القصصي

تأليف

الدكتور عبد الرحيم الكردي

أستاذ النقد والأدب الحديث

بكلية التربية جامعة قناة السويس

الناشر

مكتبة الآداب

٤٧ ميلان الأوبرا - القاهرة ٢٩٠٠٨٦٨١

البريد الإلكتروني: adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الآداب

جميع حقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة للمؤلف

Exclusive rights by
The author

Droits exclusifs à
L'auteur

الطبعة الأولى: ١٩٧٧ - ٢٠٠٦

عنوان الكتاب: الراوي والنص القصصي

اسم المؤلف: د. عبد الرحيم الكردى

رقم المخطوط: ٧٨٦٨ لسنة ٢٠٠٦

التسجيل الدولي: LS.B.N. 977 - 241 - 757 - x

بطاقة هرة

هرة أثناء النشر: لجنة الهيئة العامة للكتاب والمكتبات القديمة

إدارة المخطوطات

الكردى، عبد الرحيم

الراوي والنص القصصي / تأليف عبد الرحيم الكردى.

الطبعة: مكتبة الآداب - ٢٠٠٦

١٧٦ ص ٢٥١ سم

تتمك x - 757 - 241 - 977

١ - الأدب العربي - تاريخ وتقد - العنوان

الناشر

مكتبة الآداب

١٧ مبنى الآداب - القاهرة

هاتف: ٨٦٨ - ٢٩ (٢٠٠٦) -

email: adabbook@hotmail.com

محتويات الكتاب

الموضوع	صفحة
مقدمة	٨
الفصل الأول : مفهوم الدراما :	١٥
١- الراوى بوصفه أداة للإدراك والرعى .	١٦
الموقع - الجهة - المساحة .	١٧
٢- الراوى بوصفه أداة للعرض .	٢١
٣- الراوى بوصفه ذاتاً .	٢٣
الفصل الثانى : تاريخ الدراما « تطور دراسة المفهوم » :	٢٥
- عند أفلاطون .	٢٥
- عند أرسطو .	٢٦
- فى العصر الحديث .	٢٧
- عند هنرى جيمس .	٢٨
- بيتش .	٣٠
- لوبوك .	٣١
- ماخذ على نظرية جيمس .	٣٢
- الراوى عند الشكليين والبنويين .	٣٩
- عند هروب .	٣٩
- عند باخين .	٤١
- عند جوار جانيت .	٤٤
- الراوى عند الأسلوبين .	٤٧
- الخلاصة .	٥٤
الفصل الثالث : وظائف الدراما وعلمائه :	٥٦
١- وظيفة الحكى أو الإخبار .	٥٦

٥٩	٢- وظيفة الشرح والتفسير .
٦٠	٣- وظيفة التقويم .
٦١	٤- الوظيفة المباشرة .
٦٢	٥- الوظيفة التعبيرية .
٦٢	٦- الوظيفة الأيديولوجية .
٦٢	٧- وظيفة التأليف .
٦٣	٨- وظيفة التفریب .
٦٤	٩- وظيفة التوثيق .
٦٥	١٠- إدخال سمات شفوية على الأدب المكتوب .
٦٥	المخلاصة .
٦٩	نموذج (١)
٧١	نموذج (٢)
٧٣	الفصل الرابع : أنماط الرواة :
٧٥	أولاً : الراوى بين الظهور والخفاء .
٧٥	أ (الراوى الظاهر .
٨٤	ب) الراوى غير الظاهر .
٨٩	ثانياً : الراوى الثقة والراوى غير الموثوق منه .
٩٧	ثالثاً : الراوى العلم .
١٠٥	أ (الراوى العلم المنقح .
١١١	ب) الراوى العلم المجاهد .
١١٦	رابعاً : الراوى المشارك والراوى غير المشارك .
١٢٣	خامساً : الراوى من الخارج والراوى من الداخل .
١٢٣	أ (الراوى من الخارج .
١٢٦	ب) الراوى من الداخل .
١٢٩	سادساً : الراوى بضمير التكلم والراوى بضمير الغائب .
١٣٢	سابعاً : الراوى الذى يمدد مصادر معارفة والراوى الذى لا يمددها .
١٣٤	ثامناً : الراوى المفرد والراوى المتعدد

الموضوع	صفحة
تعقيب عام .	١٣٦
الفصل الخامس : الدلائل والنحو القاطع :	١٣٩
أولاً : الراوى والقوالب القصصية .	١٣٩
* قالب الرواية .	١٤٠
* قالب القصة القصيرة .	١٤٣
ثانياً : الراوى والبناء الفنى .	١٤٦
ثالثاً : الراوى وأثره فى الأسلوب .	١٥٦
١- تأثير الذات الراوية فى السرد .	١٥٦
٢- تأثير موقع الراوى على لغة السرد .	١٥٨
٣- تأثير صيغة الراوى على لغة السرد .	١٦٠
الخاتمة .	١٦٦
المصادر والمراجع .	١٦٧

مُتَلَكِّمَةٌ

«قال الراوى»^(١) هكذا كانت تبدأ أكثر القصص العربية القديمة، وغالباً ما كانت تلك القصص تنتهى بعبارة مشابهة، يلقى فيها القصاص بمسئولية مصادر الحكاية على راو، ويخلق مصداقية ما ورد فى الحكاية على حائق ذلك الراوى المصغى عليه فيقول حيناً: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكت عن الكلام المباح» ويقول حيناً آخر: «وهذا يا سادة يا كرام ما قاله الراوى بالكمال والتمام» أو غير ذلك من العبارات التى تؤدى هذا المعنى.

والأصل فى وجود هذا الراوى هو الأدب الشفهى، لأن الناس فى هذا الأدب يواجه جمهوره مواجهة صريحة - لشيوخ الأسيّة بين هذا الجمهور، ولعدم تواتر الوسائط السمعية والبصرية التى تعرفها اليوم كالراديو أو المسجل - ومن ثم فإن جمهور هذا القاص كان على معرفة تامة به، فإذا ما حدثت الراوى هذا الجمهور عن أحداث وقعت فى بلاد الهند أو السند، وهم يعرفون أنه لم يفارق داره، أو حدثهم عن أحداث وقعت فى سالف العصر والأوان، وهم يعرفون مولده ويعرفون أباه وأمه، فإن تصديق ما يتفوه به حينئذ يحتاج إلى التنويه إلى مصادر المعرفة التى استقى منها حكاياته وأخباره، من أين جاء بتلك الأخبار الطريفة التى يرويها؟ ومن الذى أخبره بذلك؟ لابد إذن من شخصية عمالية تضطلع بسبب الرواية، (إلا أن يكون القاص نفسه رحالة كابن بطوطة أو ابن خبيرة، وسبق له أن زار بلاداً لم يزرها جمهوره، أو يكون معتمراً عاش فى جبل لم يعيشه هذا الجمهور، فى هاتين الحالتين فقط يمكن للقاص أن يحكى بحرية، وأن يقص ما يشاء، دون أية حاجة لوجود هذا الراوى المستقل عن ذاته .

(١) تكرر ذكر هذه العبارة فى «سورة الملك سيف» مثلاً أكثر من مائة مرة .

«سورة الملك سيف بن دى بن» فى أربعة مجلدات / مكتبة الجمهورية العربية - القاهرة د . ت

وعلى الرغم من أن الجمهور المتلقى لمادة القصص أصبح فيما بعد لا يعنى كثيراً بالمطابقة التاريخية لأحداث هذه القصص، وبخاصة بعدما تحولت الحكايات إلى قصص مكتوبة - إبان العصر اللاحق للعصر الشفهي - فإن تقنية الراوى ظلت باقية حتى عصر الكتابة، وبرع القاص العربي براعة منقطعة النظير في استخدام هذه التقنية، إذ جعل للراوى مكانة وشهرة قد تفوق مكانة الشخصيات وشهرتها، بل تفوق مكانة المؤلف نفسه، وانظر إلى عيسى ابن هشام في المقامات، تجده أشهر من المحدثاني نفسه، واسم شهرزاد أكبر من أن ينازع فيه، فهي أشهر من شهریار، بل إن البطل الحقيقي في الليالى هي شهرزاد وليس شهریار أو علاء الدين أو السندباد، وسلاح شهرزاد الذى انتصرت به وحازت به لقب البطولة هو لسانها.

وقد دفعت هذه البراعة العربية في استخدام الراوى بعض الباحثين إلى القول بأن العربى أفضل من يروى حكاية أو يسردها، فإذا كان المنود - كما يقول - قد أوتوا موهبة في توليد الحكايات «فإن العرب - حسب وجهة نظر هذا الباحث - رواة للحكايات الخرافية لا مثيل لهم»^(١).

وتعود مهارة العرب في صناعة الراوى - كما يرى - إلى تلك القدرة التى أمدتهم بها البداوة من قوة الملاحظة، ودقة التصوير، ولئن كان هذا الباحث معقاً في اعترافه بهذه الميزة في الفن القصصى العربى، فإنه قد حاد عن الصواب عندما وصف العرب بأنهم كانوا «يحمّد أصدقاء للحكايات الخرافية أكثر منهم مبتكرين لها» وأنهم «لم يكونوا خائفين لها»^(٢)، لأنه بهذا يفصل بين صناعة الحكاية وبين روايتها، ولو اتخذنا هذا المنطلق منعهاً لسلبنا أكثر الأدباء صيتاً وغناً من صفة الابتكار والخلق، فأصل الحكاية ليست فناً، لكن طريقة روايتها هو الفن، وكم من حكاية كانت مطروحة على طرقات العامة فالتقطها قلم فنان كشكسبر، أو دانتى، أو جوتة، فحولها دوة فنية غالية، ثم أين هي ألف ليلة وليلة الهندية أو الفارسية ٩٩ ليس هناك إلا ألف ليلة وليلة العربية، لأنه ليس هناك إلا شهرزاد واحدة هي شهرزاد العربية فحسب.

لقد ألحقت الموهبة العربية أشهر الرواة في التاريخ وهي شهرزاد، كما ألحقت عيسى

(١) فريشش فون دير لاي «الحكاية الخرافية» ترجمة ليلة إبراهيم - ط حريب ديت ص ٢٢١.

(٢) المرجع السابق ص ٢٢١.

ابن هشام والحارث بن همام وغيرهم ، وأخذ كل فن عربي حيد في مجال القصة يتخذ من تقنية الراوى وسيلة للإعادة والتفوق ، حتى بهر هذا الراوى أعيان الباحثين في التراث القصصى القديم فلم يروا سواه.

والحقيقة أن القاص العربى لم يهتم بصناعة الراوى فحسب بل أولع به وتفنن في استخدامه وفن به ، لذلك نجد الحكاية الواحدة من حكايات العشاق مثلاً تروى عشرات المرات بطرق مختلفة ، دون أن يمل القاص أو يمل المتلقى منها ، فنرى حكاية المحنون تروى بروايات مختلفة حسب اختلاف الرواة ، فيضع له أهل العراق كتاباً يجمع كل أخباره برواية ، ثم تأتى عشرات الروايات فى الأغاني وفى مصارع العشاق ، ومنازل الأحباب ، والراضع اللبن ، وأسواق الأشواق ، وتزيين الأسوال ، وفى كل رواية جمال جديد وطرائف جديدة وهكذا .. إلى درجة يمكن معها القول بأن فن القص عند العرب هو فى حقيقة أمره فن للرواية ولصناعة الراوى وتعدد الروايات ، ولذلك كان الراوى المدخل المناسب لدراسة فن القص عند العرب . وهو العنصر الذى تجلت فيه موهبتهم القصصية.

وهناك أسباب كثيرة جعلت القصة العربية تنكس على هذه التقنية أكثر من غيرها ، من هذه الأسباب :

١ - شيوخ الثقافة التباعية السلفية على الفكر العربى ، فى المجالات الدينية والأدبية واللغوية والفكرية ، فقد كان الراوى - بلا جدال - المعصر الأول للمعرفة فى مجال العقيدة والأخلاق واللفة والتاريخ والأدب والأنساب ، لذلك كانت أشهر الاختلافات الدينية نابعة من اختلال الثقة فى أسانيد الرواة أكثر من كونها نابعة من اختلاف الآراء أو طرق البحث والتحليل ، وأصبح الصحيح هو الأوثق رواية والأصدق رواية ، ولم يكن ذلك فى مجال الحديث الشريف والقرآن الكريم فحسب ، بل أصبح فى مجال اللفة والشعر والأخبار والحكايات والعادات والحقائق العلمية . فالشعر الجيد هو ما صحت روايته عن القديم ، واللفة الجيدة القصصية هى ما صحت روايتها ، والملم الصحيح هو ما صحت روايته عن السلف ، وغطى هذا النمط من الثقافة على أكثر المجالات المعرفية والعقلية فى هذه العصور ، حتى أصبح الراوى سمة ثقافية لهذا العصر ، فأصبح مصدراً كما أنه أصبح وسيلة للإقناع ، فلا ضير بعد ذلك على الأدباء أن

يتخذوا من هذه السمة الشائعة تقنية فنية وأمثلة يصبغون بها أدبهم بصباغ الواقع،
ويتقمصون بها قمص العلماء، ويتزبون بأزيائهم.

٢- أن مفهوم الخيال عند العرب كان قريباً من مفهوم الكذب، لذلك حرص
القصاص القدماء على أن يتخلصوا من هذا المأزق فيلحقون ما يقصونه إلى راوية،
فيحملون المادة الإخبارية في صيغة قريبة من الاحتمال أو التصور، لأن المتلقي لهذه
القصص - رغم أنه في عصر الكتابة - لم يزل ينظر إلى صدق القصة وكذبها بالمنظار
التاريخي التسجلي. لذلك نجد معاوية يرمي وهب بن منبه بالكذب، عندما سمعه يقص
سيرة ذي القرنين ويحكى أنه كان يربط عموله بالثرثرة^(١). فقد كان السامع يعتقد فيما
يروى بوصفه تاريخاً وقعت أحداثه وليس بوصفه وسيلة مهيالة للاستمالة أو التمجيد.

٣- أن العربي بطبعه يميل إلى الاختزال والاحمال ولا يميل إلى التضميل والإطالة، لذلك
كثر أسلوب التقرير السردى، وقل أسلوب الحوار في القصص العربية القديمة،
فأسلوب التقرير السردى أسلوب اعتزالي تقوي، يلخص الكاتب فيه المشهد الكامل
في جملة، ويحمل التحربة الكاملة في عبارة واحدة، وهذا الأسلوب لابد أن تبرز فيه
صورة الراوى لأنه مرتبط به.

وفي العصر الحديث ظهرت أشكال متنوعة من الأدب السردى، وتطورت أساليب
الأدب ومضامينه، ومع ذلك فإن الأدب القصصى العربي لم يشأ أن يتعالى عن تقنية
الراوى أو شروح أسلوب التقرير السردى، إذ يمدد يطل برأسه في الرواية، بل في أكثر
أشكال الأدب حدانة وهي القصة القصيرة، ليقول لنا سيرة أمري: «يقول الراوى
الملفوق فواده من فعل الأنفال، ومن تغير الأحوال: يا سادة يا كرام، صلوا على حمير
الأنام^(٢)» أو يقول: «قال الراوى: بلغنى أيها القارئ المجهول، الذى يبحث عن
الحكمة فى المقول والمنقول..^(٣)»

لكن تقنية الراوى فى القصص الحديثة لم تستخدم هذا الاستعمال الروائي

(١) عباد الدين أبو الفدا ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ط دار الفكر العربى ١٤٠٦هـ.

(٢) طه وهبى «مؤلف مجهول من سيرة صالح أبو عيسى» في مجموعة «حكاية الليل والطرق» ط دار مصر
لطباعة سنة ١٩٩١م ٢٢٢ -

(٣) طه وهبى «حكاية معروف الراسى المفلوج» في مجموعة «حكاية الليل والطرق» طبعة ١٩٩١م.

ابن هشام والحارث بن حمام وغيرهم ، وأخذ كل فن عربي جيد في مجال القصة ينسب من تقنية الراوى وسيلة للإجادة والتفوق، حتى بهر هذا الراوى أعين الباحثين في التراث القصصى القديم فلم يروا سواه.

والحقيقة أن القاص العربى لم يهتم بصناعة الراوى فحسب بل أولع به وتفنن فى استخدامه وفنن به، لذلك نجد الحكاية الواحدة من حكايات العشاق مثلاً تروى عشرات المرات بطرق مختلفة، دون أن يمل القاص أو يمل المتلقى منها، فنرى حكاية المجنون تروى بروايات مختلفة حسب اختلاف الرواة ، فيضع له أهل العراق كتاباً يجمع كل أسبابه برواية، ثم تأتى عشرات الروايات فى الأغاني وفى مصارع العشاق، ومنازل الأحباب، والواضح المبين، وأسواق الأنواء، وتزيين الأسواق، وفى كل رواية جمال جديد وطرائف جديدة وهكذا. .. إلى درجة يمكن معها القول بأن فن القص عند العرب هو فى حقيقة أمره فن للرواية ولصناعة الراوى وتعدد الروايات، ولذلك كان الراوى المدخل المناسب للدراسة فن القص عند العرب. وهو العنصر الذى تجلت فيه موهبتهم القصصية.

وهناك أسباب كثيرة حملت القصة العربية تكيء على هذه التقنية أكثر من غيرها، من هذه الأسباب:

١ - شيوخ الثقافة الاتباعية السلفية على الفكر العربى، فى المجالات الدينية والأدبية واللغوية والفكرية، فقد كان الراوى - بلا جدال - المصدر الأول للمعرفة فى مجال العقيدة والأخلاق واللغة والتاريخ والأدب والأنساب، لذلك كانت أشهر الاختلافات الدينية نابعة من اختلاف الثقة فى أسانيد الرواة أكثر من كونها نابعة من اختلاف الآراء أو طرق البحث والتحليل، وأصبح الصحيح هو الأوثق رواية والأصدق رواية، ولم يكن ذلك فى مجال الحديث الشريف والقرآن الكريم فحسب، بل أصبح فى مجال اللغة والشعر والأخبار والحكايات والعادات والحقائق العلمية. فالشعر الجيد هو ما صحت روايته عن القديم، واللغة الجميلة الفصيحة هى ما صحت روايتها، والعلم الصحيح هو ما صحت روايته عن السلف ، وغطى هذا النمط من الثقافة على أكثر المجالات المعرفية والمقلبة فى هذه العصور، حتى أصبح الراوى سمة ثقافية لهذا العصر، فأصبح مصدراً كما أنه أصبح وسيلة للإقناع، فلا ضير بعد ذلك على الأدباء أن

يتعلموا من هذه السمة الشائعة تقنية فنية وأمثولة يصيغون بها أدبهم بصياغة الواقع، ويتقنسون بها قصص العلماء، ويتزيون بأزيائهم.

٢- أن مفهوم الخيال عند العرب كان قريباً من مفهوم الكذب، لذلك حرص القصاص القدماء على أن يتعلموا من هذا المأزق فيلحقون ما يقصونه إلى رواية، فيحملون المادة الإخبارية في صيغة قريبة من الاحتمال أو التصور، لأن المتلقى لهذه القصص - رغم أنه في عصر الكتابة - لم يزل ينظر إلى صدق القصة وكذبها بالنظر التاريخي التسجيلي. لذلك نجد معارفة يرمى وهب بن منبه بالكذب، عندما سمعه يقص سيرة ذي القرنين ويحكى أنه كان يربط خيوله بالثرها^(١). فقد كان السامع يعتقد فيما يروى بوصفه تاريخاً وقعت أحداثه وليس بوصفه وسيلة خيالية للاستمالة أو التبرير.

٣- أن العربي بطبعه يميل إلى الاختزال والاحمال ولا يميل إلى التفصيل والإطالة، لذلك كثر أسلوب التقرير السردى، وغلب أسلوب الحوار في القصص العربية القديمة، فأسلوب التقرير السردى أسلوب اختزالى تقويمى، يلخص الكاتب فيه المشهد الكامل في جملة، ويجعل التحرية الكاملة في عبارة واحدة، وهذا الأسلوب لابد أن يبرز فيه صورة الراوى لأنه مرتبط به.

وفي العصر الحديث ظهرت أشكال متنوعة من الأدب السردى، وتطورت أساليب الأدب ومضامينه، ومع ذلك فإن الأدب القصصى العربى لم يشأ أن يتعالى عن تقنية الراوى أو شيوع أسلوب التقرير السردى، إذ نجد بطل يراى في الرواية، بل في أكثر أشكال الأدب حديثاً وهى القصة القصيرة، ليقول لنا مرة أخرى: «يقول الراوى الملقوق غواده من فعل الأندال، ومن تغير الأحوال: يا سادة يا كرام، صلوا على خير الأناس^(٢)» أو يقول: «قال الراوى: بلغنى أبها القارئ المجهول، الذى يبحث عن الحكمة فى المقول والمقول...»^(٣)

لكن تقنية الراوى فى القصص الحديثة لم تستعمل هذا الاستعداد التراثى

(١) حماد الدين أبو الفدا ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ط دار الفكر العربى ١٠١٠ - ١٠١١.

(٢) طه وادى «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» في مجموعة «حكاية الليل والطرق» ط دار مصر لطباعة سنة ١٩٩١ ص ٢٢٢.

(٣) طه وادى «حكاية معروف فرامس الملقوق» في مجموعة «حكاية الليل والطرق» طباعة سنة ١٩٩١.

التضيق فحسب بل استعملت باعتبارها لوناً أو عيظاً في منظومة أو لوحة جمالية دالة مكونة من عدد هائل من الألوان، والخيوط، والظلال، وتعددت أشكال الرواة في القصص الحديث من راوي ظاهر أو راوي خفي، وراوي عليم أو راوي غير عليم، وراوي ثقة أو راوي مجرح. إلخ.

وتعددت وظائف هؤلاء الرواة وتنوعت علاماتهم ووظائفهم. وقد اهتمت الدراسات البنيوية والأسلوبية الحديثة بدراسة الراوي في النص القصصي حتى غدت دراسته في الغرب شرطاً بل ضرورة في سبيل فهم عناصر السرد القصصي جملة، مثل زاوية الرؤية، والمسافة، والزمان، والمكان، والشخصيات، واللغة والمولف وغيرها.

وعلى الرغم من طفوان الراوي على أساليب القصص العربية القديمة، وازدهاد الاهتمام به في الدراسات البنيوية والأسلوبية المعاصرة في الغرب، فإن الساحة النقدية العربية الآن تكاد تخلو من الدراسات التي تقوده بالدراسة، فقد عاجلت بعض الدراسات عنصر الراوي باعتباره عيظاً صغيراً داخلياً في إطار ما يسمى «بزاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» أو «المنظور» أو «التبؤ» حسب اختلاف النقاد العرب في معنى هذا المصطلح، وعاجلت دراسات أخرى في إطار البنية السردية لخطابات النص القصصي، ناظرة إليه باعتباره مظهرًا سردياً ولا يتوفر على الراوي فحسب، بل يأتي ذكره فيها عرضاً، ضمن دارسه عناصر أخرى تحظى لدى النقاد بأهمية أكبر، وليس هناك دراسة عربية أفردت الحديث عن الراوي بكتاب مستقل سوى تلك الدراسة التي أصدرتها الباحثة منى العيد، بعنوان «الراوي الموقع والشكل دراسة في السرد الروائي» سنة ١٩٨٦^(١). وهي - رغم سبقها في هذا المجال - فإنها لا تعنى عناية كبيرة بدراسة الراوي باعتباره تقنية فنية، بل تنصب اهتمامها في المقام الأول على الجوانب الأيديولوجية في النص، وتختزل دور الراوي وتحمسه في كونه سقياً أيديولوجياً وبذلك فإنها لا تبحث عن الراوي في إطار زاوية الرؤية فحسب، بل تتحدث عنه في إطار عام وهو المنظور بكل جوانبه الفكرية والمذهبية والسياسية، وتجعل من هذا الراوي مجرد عنصر سردي، يوجه إلى قراءة المضمون الأيديولوجي

(١) منى العيد «الراوي الموقع والشكل»، بحث في السرد الروائي، ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة

الذى يختبره النص، ولذلك فإن الباحثة تربط بين انفتاح موقع الراوى على مواقع الشخصيات وبين الممارسة الديمقراطية، كما تربط بين انغلاق هذا الراوى وبين غياب الممارسة الديمقراطية، بمعنى أنها تجعل الفن نفسه مظهرًا أيديولوجيًا أو سياسيًا. والدارسة رغم كل ذلك سبابة للموضوع .

من ثم كانت دراسة الراوى ضرورة، لأنه من أوضح العناصر فى القصص العربية القديمة والحديثة، ولأنه للدخول الحقيقى لدراسة السرد، والمفتاح المناسب لفهم النص، ولأنه لم يزل يحظ من الدراسة فى البيئة العربية.

وكان على هذه الدراسة - وقد حاولت شق هذا الطريق - أن تتناول عدة قضايا رغم أنها أولية فإنها ضرورية، مثل دراسة مفهوم الراوى، وتاريخ دراسته، وظائفه، وعلاماته، وأنواعه، وتأثيره فى النص وتأثير النص فيه، أى أنها تدرس الجوانب النظرية المتعلقة بالراوى، لذلك جعلت موضوع هذه الدراسة «الراوى وأثره فى بناء النص القصصى» وأردت كل جانب من الجوانب السابقة بفصل فيها، وشفعت كل جانب منها بنماذج من القصص العربى الحديث، حتى لا تكون النتائج التى تقرأها مجرد تهويمات نظرية .

ولذا فقد جاء الكتاب فى خمسة فصول :

الفصل الأول يتحدث عن مفهوم الراوى، وحديثه الوصول إلى تحديد دقيق للمفهوم ومناقشة جميع الأفكار المتعلقة به، وقد تبين من خلال الدراسة أن هذا المفهوم لم يكن ثابتاً بل كان متطوراً بتطور الزمان، مما دعا إلى تتبعه عبر التاريخ، ولذلك جاء **الفصل الثانى** تاريخ الراوى ليشرح كيف تطورت المفاهيم المتعلقة به، وانتهى هذا الفصل إلى أن مفهوم الراوى فى حقيقته ليس تعريفاً له حدود منطقية تصاغ فى جملة، بل هو مجموعة من الوظائف والعلامات التى توجد بوجوده وتختص باعتقاله. ومن ثم جاء **الفصل الثالث** لبيان وظائفه وعلاماته، وقد تبين من تحليل النصوص خلال هذا الفصل أن الراوى ليس نوعاً واحداً بل أنواع كثيرة، وأن كل نوع له علاماته وخصائصه مما أخرج إلى دراسة هذه الأنواع فى **الفصل الرابع**، وكشفت دراسة كل نوع من أنواع الرواة أن هناك علاقة وطيدة بين كل نوع من أنواع الرواة وبين الشكل الفنى الخاص المرتبط به، وقد أسفرت دراسة هذا الفصل عن وجود

علاقة من هذا القبيل فى ثلاثة جوانب محددة فى النص، وهى :

١- القالب الأدبى ، وبخاصة قالب الرواية وغالب القصة القصيرة ، باعتبارهما أوضح الأشكال القصصية المعاصرة.

٢- البناء الفنى .

٣- الأسلوب .

فهناك علاقة مثلاً بين الراوى الظاهر والبناء المؤطر، وهناك علاقة بين الراوى العليم المنقح والبناء المفكك ، وهناك علاقة بين الراوى المستقر وأسلوب العرض ، كما أن هناك ارتباطاً بين أسلوب التقرير السردى والراوى الظاهر، وغير ذلك من النتائج الفرعية ، مثل تحديد مفهوم الراوى وبيان التطور الذى أصاب هذا المفهوم، وكذلك الكشف عن علامات الراوى .



الصل الأول

مفهوم الراوى

الراوى: واحد من شعوص القصة، إلا أنه قد يتمى إلى عالم آخر غير العالم الذى تنحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة فى زمان ومكان أكثر اتساعاً من زمانها ومكانها، فهنا تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التى تدير دفة العالم الخيالى المصور، وتدفعه نحو الصراع والتطور، فإن دور الراوى يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة، ثم وضعه فى إطار خاص، إذ بينما تنتمى سائر الشخصيات إلى عالم الأفعال التى تصنع الحياة، فإن الراوى يتمى إلى عالمين آخرين، هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخيالية التى ترصد منها هذه الحياة، فالشخصيات تعمل، وتحدث وتفكر، والراوى يرى ويرصد ما تفعله الشخصيات، وما تقوله، وما تفكر فيه وما تتأذى به، ثم يعرضه .

وليس معنى ذلك أن الراوى لا يشارك فى إدارة دفة الأحداث فى القصة، أو أن الشخصيات ممنوعة من وعى ما تقوم به أو من رصده وتقويمه أو عرضه، فقد يكون الراوى واحداً من الشعوص الفاعلة داخل العالم القصصى، فمن حق كل شخصية فى القصة أن تتحدث، وتفكر، وتحكى، كما يشاء لها صانعها، لكننا هنا نقصد مفهومًا محددًا للراوى، يعتمد على الدور الخاص الذى يقوم به، أى الراوى فى صورته النقية الخالصة من كل شائبة، الراوى المثالى، أو الراوى فى «درجة الصقر» إذا جاز لنا أن نقبس بعض اصطلاحات البيروني .

وهذا الراوى ليس هو المؤلف، أو صورته، بل هو موقع خيالى ومقال يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف، وهو أكثر مرونة،

وأوسع مجالاً من المؤلف، لأنه قد يتعدد في النص الواحد، وقد يتنوع، وقد يتطور، حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي ذاته.

الراوي إذن غير الشخصية، وغير المؤلف، بل هو موقع، أو دور أو وظيفة، أو سلطة، يجعلها الكاتب في صورة إنسان أو في صورة أى شيء آخر له وعى إنسانى، هذا الإنسان أو وعيه الذى يبدو في صورة أخرى - قد يتخصص شخصية المورخ الذى يحل ما يتخصص عنه تحليل الوثائق التى تقع بين يديه، والتى ترسم صورة خاصة لعالم حقيقى أو خيالى يعد عنه في الزمان أو في المكان، وقد يجعل الكاتب هذا الراوى في صورة شاهد مشارك - أو غير مشارك - في الأحداث التى يرويهها، فهو حينئذ ينص ما وقعت عليه عيناه، أو ما سمعته أذناه، وقد يجعله في صورة ناقل يحكى ما سمعه وحفظه عن رواية آخرين، وقد يجعله في صورة محقق أو باحث جنائى يستقصى وينحصر عن الملل وأطراف الخبط، أو في صورة طبيب نفسى يعالج مريضاً، أو في صورة مريض يعلتقى على سريره بين يدي طبيب، أو في صورة المعلق الرياضى، أو في صورة عدسة الكاميرا، أو في صورة المخرج المسرحى، أو صانع المحتاج السينمائى، أو غير ذلك .

أياً ما كانت الصورة التى يتبدى فيها الراوى، فإنه يمكن النظر إليه على أنه أداة، أو تقنية، يستعملها القاص في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل، أو ذاكرة، أو وعياً إنسانياً مدركاً، ومن ثم يتحول العالم القصصى - بواسطته - من كونه حياة إلى كونه تجربة، أو صورة إنسانية مسجلة تسجيلاً يعتمد على اللغة ومعطياتها.

الراوي إذن أداة للإدراك والوعى، وأداة للعرض، بالإضافة إلى ذلك، فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التى تتركز - إيجاباً أو سلباً - على طريقة الإدراك، وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التى تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التى تفصل بين القارئ والنص، والمنطقة التى تفصل بين العالم الفنى المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص.

١- الراوى بوصفه أداة للإدراك والوعى :

عبر بعض النقاد عن هذا الجانب بمصطلح «زاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» (Point of View) ، ويقصد «بزاوية الرؤية»: تلك النقطة الخيالية التى يرصد منها العالم القصصى المتضمن فى القصة، ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل : الأول المرقع الذى تتبع فيه، والثالى الجهة، والعامل الثالث هو : المسافة التى تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية، وبين المؤلف من ناحية أخرى .

المواقع :

ويمكننا توضيح هذه العوامل الثلاثة (الموقع والجهة والمسافة) عن طريق الاستعانة بمعطيات الفن التشكلى أو بتقنيات التصوير - وهذا أمر طبعى، فمصطلح «زاوية الرؤية» نفسه مقتبس من الفن التشكلى - ففى مجال الرسم مثلاً - يرصد العالم المصور من نقطة معينة، وهى النقطة نفسها التى توضع فيها الكاميرا فى مجال التصوير، وبناء على موقع هذه النقطة وجهتها والمسافة التى تفصلها عن العالم المصور، يتشكل المنظر الخيالى المصور عن هذا العالم ، ويتحدد نوع التأثير الذى يصنعه، ويحدث مثل ذلك فى السرد أيضاً .

فقد يرصد العالم الذى يمشى ركاب سفينة من السفن «مثلاً» عن طريق عيني الرهبان، أو عن طريق عيني أحد البحارة، أو أحد الركاب، أو أحد المصورين، وهذا هو المقصود بالموقع، أما فى مجال التصوير فإذن الكاميرا سوف تكون فى حجرة القيادة فى الموقع الأول، وسوف تكون فى قارب صغير من قوارب البحارة، أو فى إحدى غرف المحركات، فى الموقع الثانى، وأما الموقع الثالث فربما تكون الكاميرا فيه فى حجرة الطعام.. وهكذا . ومن الملاحظ هنا أن مفهوم الموقع قد ارتبط بالدور الذى تلعبه هذه النقطة الراصدة، وبالقيمة التى لها بالنسبة للعالم المرصود أو العالم المعيش.

ولا جدال فى أن المشهد الواحد سوف يختلف كثيراً باختلاف هذه المواقع، فعين الرهبان أى رهبان بصرف النظر عن ذاته ترصد أشياء، وتتفانى عن أشياء، وتتفعل عن أشياء، وهذه الأشياء التى يفتل عنها الرهبان قد لا تعجب عن عيني اللص، أى لص، بصرف النظر عن ذاته أيضاً، فلكل عين اهتمامها، وقدراتها، وميولها، وربما رأى اللص الخمر كله فيما يراه الرهبان شراً، وربما يرى الأول الشيء الأبيض ويراها الآخر حالكة السواد، فلكل منهما حساباته وموكلاته ، وفى مجال القصة لا يختلف الأمر كثيراً عن

بحال الرسم والتصوير، فلو نظرنا إلى رواية متعددة الرواة، مثل رواية «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غام - مثلاً - لوحدنا المنظر المتخيل المرصود بمعنى معروكة الخادمة يختلف اختلافاً قد يكون تاماً مع الماظر المرصودة بمعنى ناسى رئيس التحرير، أو بمعنى سامية الفنانة المتسلقة، أو بمعنى يوسف، رغم أن العالم القصصى لدى جميع هؤلاء الرواة واحد، ورغم أن الأصل الذى صعد منه هؤلاء الأربعة واحد أيضاً، لكن الموقع الذى يشغله كل منهم فى هذه المنظومة المضطربة المسماة بالمتنوع، هو الذى جعل عنه يختلف. وانظر إلى ألف ليلة وليلة، وتخيل أن الذى يرويه ليس شهرزاد، بل هو شهریار، فإنك سوف تجد أن عموم الليالى سوف تتضائل أمام عموم الأيام، وسوف تجد سلاح المنطق يمل محل سلاح الاستالة والكلام، وغمر ذلك من الأمور التى سوف تبديل بتبدل المواقع.

الموقع الذى ترصد منه الأحداث - إذن - له أثر كبير فى تكوين المنظر الخيالى الذى تحتويه القصة، وله أثر كبير أيضاً فى تكوين المنظر الذى يرسم فى عملة القارئ.

الجهة :

أما الجهة التى يرصد منها العالم المتخيل فى بحالات الرسم والتصوير والقصص فتوقف عليها ذكر جوانب من العالم المصور وإحمال جوانب أخرى، وتكبر جوانب وتصغر أخرى، ففى بحال التصوير مثلاً، تختلف الصور المنقطعة لبنية واحدة، تبعاً لاختلاف الجهات التى ثبت فيها الكاميرا، فقد تصور البناية من الأمام أو من الخلف أو من اليمين أو من الشمال، أو من الداخل، ويتوقف على ذلك أن تبدو صورة البناية مشرقة مبهجة، أو قائمة قمعية، وقد يصور شخص واحد عدة صور فيبدو فى إحداها مهيأً، ويبدو فى صورة أخرى مشيراً للضحك ديمماً، رغم أن الصورتين قد التقطتا لشخص واحد، وفى وقت واحد، وليس هناك من علة لذلك، إلا الجهة التى التقطت الصورة منها.

وفى بحال القصة فإن الجهات التى يمكن للراوى أن يقف فيها متعددة، فبالإضافة إلى الجهات المكانية المعروفة، والتى يمكن للراوى أن يستعملها فى وصفه للأماكن والأشخاص، فإن هناك الجهات الزمانية، إذ يمكن للكاتب أن يجعل راويه يحكى لأحداث بعد وقوعها بصيغة الماضى، أو يجعله شاهداً أو مشاركاً فى الأحداث، فتأتى لرواية بصيغة الحاضر، وقد يجعله سابقاً على الأحداث، ليروى بصيغة المستقبل، كما

فى قصص النبوءات والأحلام والعرافة، وهناك الجهات الأيديولوجية، والنفسية، والفلسفية وغيرها. وهذه الجهات هى التى تجعل القصة رومانسية، أو تجعل القصة نفسها واقعية إذا صورت من ناحية أخرى، أو تجعلها طبيعية، أو نفسية، أو غير ذلك.

المسافة :

وكما أن مواقع العين الراصدة للأحداث والأشياء، والجهات التى ترصد منها تؤثر على تشكيل الصورة التى تلتقطها هذه العين، فإن المسافة التى تفصل بينها وبين العالم المصور لها أثر كبير أيضاً، فلو أن قصة صورت حدثاً ما فى قرية من القرى، كالقرية التى صورها توفيق الحكيم - مثلاً - فى «يوميات نائب فى الأرياف» وكان الراوى فيها يقف فى نقطة بعيدة عن القرية، فإن الأحداث المصورة تبدو سطحية وهزلية مثيرة للضحك، أما إذا صورت الأحداث نفسها من نقطة قريبة فإن التسطح سوف يتحول عمقاً، والمزول سوف يتحول مأساة، والضحك سوف يكون بكاءً وشفقة، وللتأكد من ذلك قارن بين صورة القرية فى «يوميات نائب فى الأرياف» التى التقطها توفيق الحكيم بمعنى وكيل النهاية الذى تفصله عن القرية مسافة كبيرة، وبين صورة القرية فى روايته «الأرض» للشرقاوى، و«أيام الطفولة» لإبراهيم عبد الحليم، نجد الرؤية فى الرواية الأولى لا تتعاطف مع الشخصيات، بل تسخر منها وتستهزئ من ألامهات وترفع على نقائصها، بل إن الراوى فيها لا يتورع عن وصف الفلاحين، مرة بأنهم كالدبدبان^(١)، ومرة يشبههم بالذهب^(٢)، وذلك بخلاف الراوى ابن القرية الذى يروى كلاً من الروائين الآخرين .

وهذا أمر طبيعى فالاقتراب يخلق التعاطف، والتعاطف يصنع المأساة، أما البعد فلا يصنع سوى المفارقات التى تعتمد عليها الملهاة، لأن الاقتراب فى الرؤية يبرز التفاصيل الدقيقة والجزئيات الصغيرة ويكثر منها، والابتعاد يجعل الصورة وبطمس التفاصيل، وكلما تعمق الإنسان فى معرفة التفاصيل زادت معرفته، وكلما زادت المعرفة بالشئ زاد التعاطف معه، وبالتالى فإن المعرفة كلما قلت قل التعاطف، ونبت جنود للضحك.

ولنضرب لذلك مثلاً توضيحاً يؤكد هذه الحقيقة، فإليك لو رأيت رجلاً يسير فى

(١) تولد الحكيم «يوميات نائب فى الأرياف» ط مكتبة الأنبا دت ص ٦٦ .

(٢) السابق ص ٣٦ .

الشارع وفي إحدى قدميه حذاء وجورب، بينما القدم الأخرى حافية، ورأته يضع على عينيه نظارة لا زجاج فيها، وهو يسير متعاليًا متكبرًا شامخًا بأنفه، لو رأيت هذا الرجل هكذا فإن منظره لن يثير في نفسك سوى الضحك، لكنك لو عرفت أن هذا الرجل كان جنديًا بسلامًا له تاريخ طويل في الدفاع عن الوطن، فإن سمريتك سوف تخف قليلًا، ثم لو عرفت بعد ذلك أنه فقد إحدى رجلبيه في إحدى المارك وأن الرجل التي تركها حافية إنما هي رجل محسوبة لازدادت تعاطفًا معه، واستغفرتك، ثم لو عرفت أنه كان صديقًا لوالدك في يوم من الأيام لازدادت شفقة عليه.. وهكذا كلما زادت التفاصيل وكثرت المعارف زادت المشاهد مأساوية وشفقة وتعاطفًا، وكلما قلت المعرفة انفرجت الأسارير بالضحك أو السخرية، ولن تنسا التفاصيل إلا من اقتراب الرؤية.

بالإضافة إلى ذلك فإن بعض المشاهد إذا اقترنت منها رأيها فيبحة، وإذا ابتعدت عنها قل قبحةا، وبعضها الآخر على النقيض من ذلك، كلما اقترنت منها ازدادت في عينك جمالا. وانتظر إلى نجيب محفوظ في روايته «القاهرة المديونة» كيف يستعمل هذه المسافة في نبش الواقع المتفنن لشخصياته، أو في التسلل عليها، استعدادا شبه استخدام الرسام الماهر في درجة الألوان ومراعاة معايير الجمال، ولذلك فإن كل شخصية ترسم مثلها عن الراوي الراقصة من مسافة بعيدة تبدو بوجه واحد فقط، وكل شخصية ترصدنا من مسافة قريبة تبدو بوجهين أو أكثر، فكلما زادت المعلومات وكثرت التفاصيل المقلدة عن إحدى الشخصيات، زاد التعمق في باطنها وكشفت عنها باها وتناقض هذا الباطن أو اختلف مع الظاهر، مثال ذلك شخصية محروب عبد الدائم ذات الوجهين المختلفين في الرواية السابقة، وشخصية إحسان شحاتة التي تشبهها، أما شخصية مأمون رضوان، فهي ذات وجه واحد فقط، لأنها مرصودة من مكان بعيد، ولأن الراوي الذي صنعه نجيب محفوظ لا يدخل في أية تفاصيل تتعلق بها، ولا يحاول فهمها أو التعاطف معها، هو فقط طالب بمجد يمتد إلى جماعة الإسماعيليين، ولذلك بدت شخصيته كأنها قالب بجمد لا يقل التحليل أو التطوير أو التفاعل أو الفهم، إنه نموذج لثمار من تيارات المجتمع فحسب.

وبذلك نعود - ولكن من طريق آخر - إلى تقسيم فورستر للشخصيات إلى مسطحة وغير مسطحة، ولو أن فورستر سلك الطريق الآخر الذي نسلكه الآن،

فى قصص النبوءات والأحلام والعرافة، وهناك الجهات الأيديولوجية، والنفسية، والفلسفية وغيرها. وهذه الجهات هى التى تجعل القصة رومانسية، أو تجعل القصة نفسها واقعية إذا صورت من ناحية أخرى، أو تجعلها طبيعية، أو نفسية، أو غير ذلك.

المسألة :

وكما أن مواقع العين الراصدة للأحداث والأشياء، والجهات التى ترصد منها تؤثر على تشكيل الصورة التى تلتقطها هذه العين، فإن المسألة التى تفصل بينها وبين العالم المصور لها أثر كبير أيضاً، فلو أن قصة صورت حدثاً ما فى قرية من القرى، كالقرية التى صورها توفيق الحكيم - مثلاً - فى «يوميات نائب فى الأرياف» وكان الراوى فيها يقف فى نقطة بعيدة عن القرية، فإن الأحداث المصورة تبدو سطحية وهزلية منيرة للضحك، أما إذا صورت الأحداث نفسها من نقطة قريبة فإن التسطيع سوف يتحول عمقاً، والمزىل سوف يتحول مأساة ، والضحك سوف يكون بكاءً وشفقة، وللتأكد من ذلك قارن بين صورة القرية فى «يوميات نائب فى الأرياف» التى التقطها توفيق الحكيم بمعنى وكيل النهاية الذى تفصله عن القرية مسافة كبيرة، وبين صورة القرية فى روايته «الأرض» للشرقاوى، و«أيام الطفولة» لإبراهيم عبد الخليم، تجد الرؤية فى الرواية الأولى لا تعاطف مع الشخصيات، بل تسحر منها وتستعزى من آلامها، وترتفع على نقائصها، بل إن الراوى فيها لا يتورع عن وصف الفلاحين، مرة بأنهم كالدبدان^(١)، ومرة يشبههم بالذباب^(٢)، وذلك بخلاف الراوى ابن القرية الذى يروى كلاً من الروايين الأسمرين .

وهذا أمر طبيعى فالانقواب يخلق التعاطف، والتعاطف يصنع المأساة، أما البعد فلا يصنع سوى المفارقات التى تعتمد عليها الملهاة، لأن الانقواب فى الرؤية يبرز التفاصيل الدقيقة والجزئيات الصغيرة ويكثر منها، والابتعاد يجعل الصورة وبطمس التفاصيل، وكلما تعمق الإنسان فى معرفة التفاصيل زادت معرفته، وكلما زادت المعرفة بالشئ، زاد التعاطف معه، وبالتالى فإن المعرفة كلما قلت قل التعاطف، ونبتت جنود الضحك.

ولنضرب لذلك مثلاً توضيحاً يؤكد هذه الحقيقة، لآنك لو رأيت رجلاً يسير فى

(١) تولى الحكيم «يوميات نائب فى الأرياف» ط مكتبة الأمام د.ت ص ٦٦ .

(٢) لسان ص ٣٢ .

الشارع وفي إحدى قدميه حذاء وجورب، بينما القدم الأخرى حافية، ورائته يضع على عينيه نظارة لا زجاج فيها، وهو يسير متعاليًا متكبرًا شاعيًا بأنفه، لو رأيت هذا الرجل هكذا فإن منظره لن يثير في نفسك سوى الضحك، لكنك لو عرفت أن هذا الرجل كان حديدًا بآسلاً له تاريخ طويل في النفاق عن الوطن، فإن سميرتك سوف تخف قليلاً، ثم لو عرفت بعد ذلك أنه فقد إحدى رجليه في إحدى المعارك وأن الرجل التي تركها حافية إنما هي رجل خشبية لازدادت تعاطفًا معه، واعتفت سميرتك، ثم لو عرفت أنه كان صديقًا لوالدك في يوم من الأيام لازدادت شفقة عليه.. وهكذا كلما زادت التفاصيل وكثرت المعارف زادت المشاهد مأساوية وشفقة وتعاطفًا، وكلما قلت المعرفة انفرجت الأسارير بالضحك أو السخرية، ولن تنشأ التفاصيل إلا من اقتراب الرؤية.

بالإضافة إلى ذلك فإن بعض المشاهد إذا اقترنت منها رأيته قبيحة، وإذا اتمدت عنها قل قبيحها، وبعضها الآخر على النقيض من ذلك، كلما اقترنت منها ازدادت في عينك جمالاً. وانظر إلى نجيب محفوظ في روايته «القاهرة الجديدة» كيف يستخدم هذه المسافة في تبين الواقع المتخفى لشخصياته، أو في التبرع عليها، استعداداً شبه استخدام الرسام الماهر في درجة الألوان ومراعاة معايير الجمال، ولذلك فإن كل شخصية ترسم مقالها عين الراوي الراصلة من مسافة بعيدة تبدو بوجه واحد فقط، وكل شخصية ترصدنا من مسافة قريبة تبدو بوجهين أو أكثر، فكلما زادت المعلومات وكثرت التفاصيل المقدمة عن إحدى الشخصيات، زاد التعمق في باطنها وكشفت غناياها وتناقض هذا الباطن أو اختلف مع الظاهر، مثال ذلك شخصية محسوب عبد الدائم ذات الوجهين المختلفين، في الرواية السابقة، وشخصية إحسان شحاتة التي تشبهها، أما شخصية مأمون رضوان، فهي ذات وجه واحد فقط، لأنها مرصودة من مكان بعيد، ولأن الراوي الذي صنعه نجيب محفوظ لا يدعيل في أية تفاصيل تعلق بها، ولا يحاول فهمها أو التعاطف معها، هو فقط طالب بمحة يتشى إلى جماعة الإخوان المسلمين؛ ولذلك بدت شخصيته كأنها قلب محمد لا يقبل التحليل أو التطوير أو التفاعل أو الفهم، إنه نموذج لثمار من ثمارات المجتمع فحسب.

وبذلك نعود - ولكن من طريق آخر - إلى تقسيم فورسبر للشخصيات إلى مسطحة وغير مسطحة، ولو أن فورسبر سلك الطريق الآخر الذي نسلكه الآن،

لاستبدال ذلك بتقسيم الشخصيات إلى شخصيات متطورة من قرب، وشخصيات متطورة من بعد، الأولى كل ما فيها معروف : التفاصيل، والدوافع، والأسباب. والثانية غير معروفة، الأولى مرنة متطورة تتفاعل مع المواقف الجديدة، والثانية جامدة منفصلة لها موقف ثابت لا يتغير.



يتحدد مفهوم الراوى بوصفه أداة للإدراك والوعى - إذن - من خلال هذه العناصر الثلاثة: المرقع، والمجهة، والمسافة، ولكل عنصر منها وظائفه وتأثيراته فى صياغة المشهد الخيالى المتضمن فى النص.

فهذه العناصر الثلاثة هى التى تتحكم فى اختيار الأحداث والأقوال والأفكار التى تكون منها الصورة الخيالية للقصة، فقد تصور القصة حياة إنسان من مولده حتى مماته، أو تصور حياة عدة أجيال، لكن القاصر لا يتقن من الأحداث والأماكن والأقوال والأفكار التى وقعت خلال هذه المدة الزمانية إلا القليل، فلو أنه سجل كل ما يدور فى هذه الحياة لعجز هو أو سواه عن متابعة تفاصيلها، لكنه يتقن والانتقاء يعتمد على موقع وعلى جهة وعلى مسافة، أى يعتمد على رؤية.

وهذه العناصر الثلاثة أيضاً تتحكم فى مدى التركيز الذى يحظى به حدث دون آخر، أو تحظى به شخصية دون أخرى، كما تتحكم هذه العناصر فى طريقة تركيب العالم الخيالى حسب ترتيب توارد جزئيات الصورة فى ذهن الراوى أو وعيه .

٢- الراوى بوصفه أداة للعرض :

هذا الجانب من جوانب الراوى يعرف لدى النقاد «بزاوية الرؤية القولية» أو «زاوية الرؤية الخطابية» (Discoursal Point of View) ويقصد بها ذلك الخطاب الذى يصدر عن الراوى ليستوعب الخطابات الأخرى فى الرواية أو يعارضها، وهذه الخطابات الصادرة من الراوى ومن غيره هى التى تشكل النسيج الخطائى للقصة .

فكل قصة لها مستويان أو جانبان:

- جانب العالم الخيالى، الذى تتصارع فيه الشخصيات، وتقام فيه المبادئ، وتزرع فيه الأشجار، أى الحياة الخيالية التى تحتويها المساحة المكانية والامتداد الزمانى فى القصة، بكل ما يدور فيها من صراع وتطور وحركة وموت وحياة .

- وجانب قولى لغوى، تصبح القصة بمقتضاه مجرد مجموعة من الكلمات والجمل الحوارية والسردية، ومجموعة من الأصوات واللهجات .

وهذا الجانب الثانى - أى الجانب القولى - له زمانه، وله مكانه، وله قوانينه التى تختلف عن الجانب الأول، فقد تسرد الأحداث التى تقع فى ساعة واحدة فى عدة صفحات، وقد تسرد أحداث مدة يوم فى صفحة واحدة، وقد يكون هناك سرد لغوى ولا يكون هناك حركة فى العالم المصور، وقد تكون هناك أحداث وليس هناك ما يقابلها فى السرد .

ودور الراوى فى هذا الجانب فى القصة هو أنه صاحب خطاب مسيطر مهيمن على سائر الخطابات، لأنه يقوم بدور المؤلف أو المصنف للخطابات الشخصيات ولحركاتها وأصواتها، يتحدث بلسانها حيناً، ويتيح لها فرصة لتحدث بنفسها حيناً آخر، ويصف ما تقوم به أو تفكر فيه بلسانه هو حيناً ثالثاً.

ولابد أن يكون لهذا الراوى موقع قولى، وزاوية خاصة يتحدث من خلالها، وهذا الموقع وهذه الزاوية هما اللذان يحددان دلالة القصة، وهذا أمر معروف فى الخطابات الخطابية المتعادية، فالمباراة الواحدة قد تفهم فهين مختلفين، إذا صدرت من زاويتي رؤية مختلفتين، بل إن القول لا يمكن تحديد معناه إلا إذا عرفت الزاوية التى قيل منها، وقد ضرب أمر المؤمنين عمر رجلاً فى أحد مجالسه لأنه قال «سبحان الله» فالحا الرجل هازلاً من أحد الولاة، فقال له عمر : «كلمة حق أريد بها باطل» «فلا تتم معانى الأفعال - كما يقول رولان بارت - إلا من خلال العلاقة التى تربط لحظة التفوه، بالمبارات المكونة لنص القصة بلحظة الفعل الذى تقوم به الشخصية، لأن المعانى فى المبارات معلق بين حدثين، وبين لحظتين : بين فعل الشخصيات والمبارات التى يتفوه بها الراوى للتعبير عن هذا الفعل، وبين لحظة الفعل ولحظة التفوه بالمباراة»⁽¹⁾ .

وكما أن الزاوية التى يتخيلها الراوى من الفعل المصور تحدد دلالة هذا الفعل، فإن هذه الزاوية أيضاً تصنع اللغة ذات القصة التى تصاغ بها الأحداث، فاللغة توصل المعانى، لكنها إلى جانب ذلك تنقل رائحة المعاطب إلى المعاطب، وتنقل درجة غضبه أو رضاه، وتنقل اتجاهاته وميوله، وتنقل مستواه الاحتمامى والنقائى، وتنقل موقفه من

(1) Gerard Genet, Narrative Discourse. p 212.

الحياة جملة، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال .

لذلك فإن الراوى عندما يتولى بنفسه سرد الأحداث فإنه قد يسرد من وجهة نظر المعارض ، أو المؤيد، أو الساعر ، أو المصدق، أو المكذب، فالحدث الواحد قد يسرد مرة فيبدو مبهماً ، وقد يسرد مرة أخرى فيبدو محزناً، رغم أن الأحداث هي نفسها هنا وهناك، لكن الزاوية التي يعرض منها الحدث قد تجعله بهذه الصورة أو بتلك، وهي التي تجعل الشيء الواحد يسمى باسمين متناقضين، فالغدائي هو نفسه المعرب، والشهيد هو نفسه القاتل، والثورة هي نفسها قلب نظام الحكم .

والسارد يمكنه - عن طريق هذه الرؤية - أن يجعل القارئ يتعاطف مع الأحداث أو ينفر منها، يؤيد أصحابها أو يمارضهم، وهي تقنية تستخدم كثيراً في أساليب الدعاية الإعلامية، كما تستخدم في كتب الوعظ .

من جانب آخر فإن المسافة التي تفصل بين موقع هذه الرؤية القولية، ورؤية المؤلف من ناحية، ورؤية الشخصيات من ناحية ثانية، هي التي تحدد أسلوب العرض، إذ إن هناك ثلاث جهات لها حق القول في القصة : المؤلف، والراوى، والشخصيات. وكلما اقترب الراوى من المؤلف انخفضت أصوات الشخصيات وارتفع صوت هذا الراوى، حتى يصبح هو المتكلم الوحيد في القصة، هو الذى يصرح بما تقوله الشخصيات، وما تفعله، وما تفكر فيه. وكلما ابتعد الراوى عن صوت المؤلف وانحسرت بأصوات الشخصيات ارتفعت أصوات الشخصيات وتميزت لهجاتها، وأصبحت تتحدث هي. بما تريد قوله دون وساطة أو وصاية من الراوى، وينشأ نتيجة لموقع الراوى في المسافة الفاصلة بين المؤلف والشخصيات هذه الأساليب السردية المعروفة .

فإذا اقترب الراوى من المؤلف أصبح الأسلوب تقريراً سردياً، وإذا ابتعد عنه قليلاً تحول إلى الأسلوب غير المباشر، فإذا ابتعد أكثر تحول إلى الأسلوب المباشر، فإذا ابتعد أكثر كان الأسلوب الحر غير المباشر، وإذا ابتعد أكثر كانت الشخصيات هي التي تقوم بالسرد، وتحول الأسلوب إلى الأسلوب الحر المباشر ، أي الحوار .

٢- الراوى بوصفه ذات :

الراوى - كما سبق القول - ذات إنسانية، تستخدم بوصفها مصفاة، أو مرآة، أو ذاكرة تطبع الحدث بطابع إنساني يمكن إدراكه، ويمكن تلوقه وفهمه والإحساس به،

ونجعل من التاريخ تجربة إنسانية أو موعظة.

وهذه الذات لا تخرج عن كونها إحدى شخصيات القصة التي قد يكون لها سماتها الذاتية وعصائصها التي تميزها عن غيرها، ولا يخفى ما لهذه الخصائص الفردية من آثار في تشكيل التجربة القصصية، لذلك نجد بعض القصص يهتم اهتماماً كبيراً بذات الراوى، فيعصر قدرأ كبيراً من كلام الراوى للحديث عن الراوى نفسه، بل ربما نجد موضوع القصة نفسه لا يخرج عن كونه كشفاً لحوائب ذات الراوى، كما فى قصص السمر الذاتية، وقصص الرحلات، وقصص الاعترافات، والقصص النفسية .

ولا شك أن طغيان الذات الساردة يضى على القصة شكلاً من الضائية والرومانسية، ويجعل الرؤية فردية ذاتية، ويبعدنا عن الموضوعية، كما أن القصة حينئذ تدور حشما دات ذات الراوى، فالزجاج المعتلل للراوى يصنع قصة معتدلة، والمزاج المنحرف يصنع عالماً ساللاً، والراوى المتقف بثقافة دينية يفسر جزليات العالم وحركته تفسيراً يختلف عن الراوى المتقف بالثقافة المادية، بل تختلف لمحة هذا عن لمحة ذاك، وأنظر إلى روايتي «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى» للمازنى كيف استطاع الراوى المضطرب عاطفياً ونفسياً أن يصنع عالماً مضطرباً غو سوى فى كلتا الروايتين ٩، بينما يعمل إهمال الحديث عن ذات الراوى إلى إشاعة جو من الموضوعية والحيمة .



يحمل القول أن مفهوم الراوى يمدور حول هذه العناصر الثلاثة: زاوية الرؤية الخيالية، وزاوية الرؤية القولية، والذات.

وأن هذه العناصر الثلاثة قد تكون مجتمعة فى راوى إحدى القصص، كما هو الحال فى القصص التقليدية، وقد تنفى ذات الراوى ولا يبقى منها سوى زاوية الرؤية الخيالية وزاوية الرؤية القولية، كما فى القصص الحديثة التي تتخذ تقنية العاكس أو مجموعة العواكس، وقد تنفصل زاوية الرؤية القولية عن زاوية الرؤية الخيالية، فيصبح السارد شيئاً وزاوية الرؤية المطلقة فى رقبة إحدى الشخصيات أو فى رقبة حيوان أو جماد شيئاً آخر .

لكن كل هذه التطورات لا تنفى أن الراوى بصورته التكاملية، هو ذات، ورؤية خيالية، وقولية، وموقع، وسلطة مستقلة عن المؤلف وعن الشخصيات .

الصل الثاني

تاريخ الرواية (تطور دراسة المفهوم)

عند إفلاطون :

أول من أشار قضية الأثر الأسلوبى للراوى هو إفلاطون، فى كتابه الجمهورية (الكتاب الثالث)، ففى تلك المحاوره التى يديرها أفلاطون بين أستاذه سقراط وأدمنانتوس، يفرق سقراط بين ثلاثة أنواع من السرد، يجعلها فى قوله : «السرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معاً»^(١).

ثم يشرح ذلك عن طريق التمثيل بالإلياذة، ففى مقدمة الإلياذة يتحدث هوميروس بلسانه هو شارحاً كيف توسل عرويس إلى أحمقون أن يطلق سراح ابنته، ثم يتقل هوميروس بعد هذه المقدمة إلى أسلوب آخر، إذ «يتحدث كما لو كان عرويس هو الذى يتكلم، ويحاول بثتى الطرق أن يوهنا بأن المتحدث ليس هوميروس، وإنما كاهن أبولو المحوز»^(٢).

فى الأسلوب الأول ظهرت شخصية هوميروس الراوى وسمع صوته، فهو الذى يقص المحادث، وهو الذى يصنف الأشياء، أما الأسلوب الثانى فتراوى فيه شخصية هوميروس الراوى وتظهر الشخصيات وكأنها هى التى تتعبر عن نفسها، ولا يبقى إلا الحوار فقط ، الأسلوب الأول الذى ظهرت فيه صورة الراوى هو السرد الخالص، أما الأسلوب الثانى فهو أسلوب المحاكاة، يقول سقراط: «فلو كان هوميروس قد قال: «إن الكاهن عرويس قد جاء وفى يده فدية ابنته، يتوسل إلى الإغريق، وبخاصة الملوك ثم واصل كلامه، لا على لسان عرويس وإنما على أنه هو هوميروس دائماً لما كانت هناك محاكاة ، وإنما سرد فحسب ، ولتعلم أن للسرد نوعاً آخر على عكس

(١) أفلاطون (الجمهورية) ترجمة فزاد زكريا ط الحجة المصرية الصلة للكتاب سنة ١٩٨٥ م ص ٦٦٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٦٠ .

النوع الأول، فيه يحذف الشاعر الكلام الذى يفصل بين الحوار، فلا يتبقى إلا الحوار ذاته فقط»^(١) ويجعل أفلاطون الأسلوب الأول أليق بالتاريخ والمذائع، بينما يرى أن الأسلوب الثانى هو أسلوب الواجدياء، أما أسلوب الملحة فهو خليط من الأسلوبين .

أقام أفلاطون - إذن- تفرقه بين السرد الخالص والمحاكاة الخالصة بناء على درجة تدخل الراوى فى كل منهما، فعندما تظهر الشخصيات مباشرة فى مواجهة شخصيات أخرى، أو فى مواجهة القارئ، معبرة عن نفسها، عن طريق الأقوال دون وساطة من الراوى، فإن أفلاطون يطلق على هذا النوع من الأساليب اسم (أسلوب المحاكاة) (imitation style)، وعندما تختفى صور الشخصيات وهياتها وأفعالها وأقوالها خلف صورة الراوى، فإن هذا الأسلوب يسمى عند أفلاطون السرد البسيط (Simple narration).

أما الأسلوب الثالث فهو ذلك الأسلوب الذى يمتزج فيه الأسلوبان معاً، حيث صوت الراوى لا يمحى أصوات الشخصيات تماماً، بل يجلجها حيناً ويتصدى هو للحديث نهاية عنها حيناً آخر، وهذا هو أسلوب الملحة.

ويفضل أفلاطون أسلوب السرد البسيط على الأسلوب الدرامى، وإن كان لا يرفض الأسلوب الملحمى، ويرى أن الأسلوب الدرامى يتنافى مع أخلاق المدينة الفاضلة^(٢).

والذى يعنينا هنا، هو أن أفلاطون أقام تفرقه بين هذه الفنون الأدبية الثلاثة بناء على درجة تدخل الراوى فى السرد، وإن كان أفلاطون لم ينطرق إلى تبيان ما يقصده بمصطلح «الراوى» ولكنه لا يفرق بين الراوى والشاعر أو هوميروس عندما يتحدث عن الإلياذة، مما يبين أنه يمزج بين صورتى الراوى والمؤلف.

عند أرسطو:

أما أرسطو فيهمل الحديث عن الأسلوب المختلط الذى يتحدث فيه الراوى بالأسلوب السردى البسيط وبالأسلوب الدرامى معاً، أى أنه يهمل أسلوب الملحة

(١) المرجع السابق ص ٢٦٦ .

(٢) أفلاطون (الجمهورية) ص ٢٦٦ .

الذى سبق أن أشار إليه أفلاطون، وضرب له مثلاً بإلياذة هوميروس.

لكن أرسطو يقسم أسلوب السرد البسيط إلى قسمين :

القسم الأول: يتحدث الشاعر فيه بضمير المتكلم عن نفسه هو، ولبسانه هو، وهذا النوع من الأسلوب يشبه الشعر الغنائي.

القسم الثاني: ويتحدث الشاعر فيه محاكياً ما يدور على لسان إحدى الشخصيات، فهو رغم أنه لا يتعلّق عن أسلوبه اللاتى فإن موضوعه غيوى ، وبذلك يكون لدى أرسطو ثلاثة أساليب : أسلوب السرد البسيط بضمير المتكلم، وأسلوب السرد البسيط بضمير الغائب، وأسلوب المحاكاة، يقول أرسطو : «فقد تقع المحاكاة فى الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم، فارة بطريق القصص - إما بأن يتقمص الشاعر شخصاً آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن يظل هو هو لا يتغير - وتارة بأن يعرض أشخاصاً جميعاً وهم يعملون ويتشطبون»^(١).

وهذه الأساليب الثلاثة رغم أنها تختلف - ما ذكره أفلاطون بعض المعالفة فإنها مثلها تعتمد على درجة تدخل الراوى فى السرد، وظل مفهوم الراوى كما كان عند أفلاطون، إلا أن أرسطو يرى أن سعادة الإنسان وشقاؤه لا يظهران إلا من خلال الأفعال التى تصدر عن هذا الإنسان. ولذلك فإنه كان على النقض من أفلاطون يؤثر المحاكاة على السرد البسيط، وظل هذا التفرق وهذا المفهوم - مثل غيره من الأفكار والمقاهيم الأرسطية - قانوناً مقدساً لا تمسه يد بتعديل أو معارضة حتى مطلع العصر الحديث .

فى العصر الحديث :

فى العصر الحديث أثبتت قضية التفرق بين الأسلوب السردى والأسلوب الدرامى من المنطلق نفسه الذى بدأه أفلاطون ثم طوره أرسطو، وهو منطلق الراوى ومدى تدخله فى السرد ، وعلى الرغم من ذلك فإن القضية فى العصر الحديث كانت ذات طابع مغاير للطابع الذى أثبتت به على أيدي الفيلسوفين الإغريق، فقد ظهرت فى

(١) هكرى ماد ترجمة كتاب «أرسطو طالعير في الشعر» دار الكتاب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ م

العصر الحديث أنواع أدبية جديدة لم تكن معروفة لديهما، مثل الرواية، القصة القصيرة، وتطورت الأشكال الأدبية القديمة تطوراً كبيراً، ومن ثم فإن الساحة التي أصبح الخلاف يدور عليها لم تعد هي نفسها الساحة القديمة، فلم يعد المجال مجال تفرق بين الملحمة والدراما - فقد نفقت الأبدى من الخوض فيهما منذ زمان بعيد - ولم يعد الحديث عنهما أمراً جديداً، لأن كلا منهما أصبح في واد، ولا يشتك أو يشبه مع الآخر، بل إن «الورث الشرعي للملحمة» - كما يقال - وهو الرواية، قد تحلت بمجموعة من القيم التي أفادت من روح العصر الذي نشأت فيه والتي جعلتها لا تقرب من الملحمة إلا في بعض الملامح الخفية التي لا تكاد تترك .

من هنا فإن الاهتمام قد تغيرت محاوره، وتبدل موضوعه، فلم يعد الراوى يستخدم بوصفه أداة للتفريق بين الأنواع الأدبية، وإنما أصبح يستخدم للتفريق بين أسلوبين - أو أكثر - داخل النوع الأدبي الواحد، أصبح الحديث يدور حول التفريق بين أسلوبى العرض والسرد في الرواية والقصة القصيرة خاصة، باعتبار الأسلوب الأول أقرب إلى الدراما والأسلوب الثانى أقرب إلى التاريخ أو الشعر الغنائى، وقد صاحب البحث عن هذين الأسلوبين بحث آخر عن مفهوم الراوى ودوره في النص .

عنده هنرى جيمس (*) :

والحقيقة أن الفضل في تفحص قضية الراوى ومدى تأثيره في النص السردى في العصر الحديث يعود إلى هنرى جيمس، في كتاباته النظرية وفي إبداعاته العملية التطبيقية، تلك الكتابات التي أنارت كوامن الأفكار والنظريات المتعلقة بالرواية وبزاوية الرؤية

(*) ولد هنرى جيمس في نيويورك سنة ١٨٤٣م من أب أيرلندى، ومات سنة ١٩١٦ بعد أن حصل على الجنسية البريطانية قبل موته بعام واحد .

من مؤلفاته :

- ١ - دورة التبول The Turn of the Screw .
- ٢ - روبريك هودسون Frederick Hudson .
- ٣ - صورة سيد The Portrait of Lady .
- ٤ - أجنحة الحمامة The Wings of the Dove .
- ٥ - الكلى الذهبية The Golden Bowl .
- ٦ - السفراء The Ambassadors .
- ٧ - سكان بوسطن The Bostonians .
- ٨ - الأميرة كازيميرسكا Princess Casanovska .

عند (بيتش) و (لوروك) وغيرهما .

وليس معنى ذلك أن هنرى جيمس هو أول من تحدث عن الراوى فى العصر الحديث، بل هو الذى أشاع دراسته على نطاق واسع ، وبوآه المكانة التى هى جديرة به، فبعد جيمس أصبحت دراسة الراوى وزاوية الرؤية والمسافة من أكثر القضايا السردية اهتماماً وجوراً على ألسنة النقاد .

لكن هنالك دراسة تجدر الإشارة إلى أنها سبقت دراسات هنرى جيمس عن الراوى وعن زاوية الرؤية بمحاولى ستين - كما يقول (نورمان فريدمان) - وهى: دراسة (سيلدن ل. وايت كامب) (Selden L. White Camb) المسماة: (The Study of a Novel سنة ١٩٠٥م) والتي يقول عنها فريدمان - فى بحثه الذى خصصه لتبع تاريخ زاوية الرؤية فى القصص: «هذه الدراسة هى الأولى - حسبما أعلم - التى أفردت فصلاً بصورة رسمية للقواعد الخاصة بالراوى وزاوية الرؤية»^(١) . فقد كانت هذه الدراسة بمثابة النبوءة لما سوف يبرع فيه هنرى جيمس ومن جاء بعده، إذ تناولت تأثير موقع الراوى على أسلوب النص الأدبى، وعلى بناء الجملة المستخدمة فى هذا النص، وغيرهما من الموضوعات التى أصبحت محور الأبحاث التى دارت حول هذا الموضوع فيما بعد .

وفى المقدمات التى كتبها هنرى جيمس فيما بين سنتى (١٩٠٧-١٩٠٩) يقولنا بأنه كان شديد الاهتمام بالبحث عن زاوية (centre) أو بؤرة (focus) لقصصه، وراحه الحل الأمثل من خلال اعتناؤه إلى أن كيفية التوصل السردى يمكن أن تحد عن طريق تأطير الحدث المسرود، أى وضعه فى إطار، هذا الإطار هو الوعى الباطن لإحدى الشخصيات^(٢) .

وبهذا الإطار يمكن التخلص من ربة الراوى التقليدى الذى يسيطر على السرد ويهيمن عليه، واستحداث أسلوب جديد لا ينفوب فى الأسلوب الدرامى الذى يعتمد على عرض أفعال الشخصيات على خشبة المسرح، ولقد كان هنرى جيمس - أيضاً - أول من نادى برعى بهذا الأسلوب الجديد، وبالمزج بين سيطرة ذلك الراوى الذى

(1) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the novel), p 144.

(2) Ibid. p 112.

يدعى العلم بكل شئ ، والذى كان يترفع على عرش القصص القديمة مند فخر التاريخ^(١) .

رأى هنرى جيمس أن الراوى الحديث يجب عليه أن يتخلى عن السلطة التى ورثها عن أساليب القصص القديمة ، ويجب عليه أن يتزع عنه سلطان المعرفة الذى يدعيه ، ويتحول إلى مجرد وعاء أو إطار أو زاوية أو مرآة .

وفى ظل هذا الراوى الجديد يقترّب الأسلوب القصصى من أسلوب العرض ، إذ يترك هذا الراوى الشخصيات لتقول ، وتفكر كما يحلو لها ، بمنطقها هى ، فلا تكون هناك سلطة طاغية للراوى ، أو حيوات مفرط فى الطغيان يقف بين عقل الشخصية ولسانها أو بصادر منطقها ، أو يعقد لسانها أو يحد من تصرفاتها ، فيقول عنها ما لم نقل ، وفى ظل هذا الأسلوب الجديد الذى بشر به جيمس يتحول الفن القصصى إلى الموضوعية دون أن ينقلب إلى الدراما ، وقد طبق هذه النظرية جيمس جويس فى رواياته ، فحامت أحداث رواية (صورة الفنان فى شبابه) ورواية (عوليس) مشاهد متدفقة من الوعي الباطن لإحدى الشخصيات دون سيطرة الراوى .

ومن اللافت للنظر أن هنرى جيمس فى إثارة لأسلوب العرض على أسلوب السرد البسيط الذى يرتفع فيه صوت الراوى يوافق أرسطو ويقف موقفاً مناقضاً للموقف الذى اتخذته أفلاطون ، فأفلاطون يؤثر النوع الأول أى السرد البسيط لأن الراوى فيه كما يقول على لسان (أدمياتوس) «يحاكى الفضيلة»^(٢) أما فى النوع الثانى فيضطر الراوى إلى محاكاة الأشرار والخناديين والبحارة وصناع السفن وغيرهم من أصحاب الحرف التى لا يقوم بها حسب رأى أفلاطون إلا الصبيد^(٣) . أما أرسطو فيرى أن المحاكاة بحم وسيلة لإبراز سعادة الإنسان وشقائه .

مبحث

ولقد كانت البداية التى أشعلها هنرى جيمس بمنايا الشرارة التى تأججت فيما بعد على أيدى كل من (بنتش) و(لوبوك) إذ راح كل منهما يشرح الطريقة الجديدة

(١) ترى الدكتور سيزا لاسم أن أول من نادى بهذا هو فلوريو ، وأن هنرى جيمس انقط الحظ منه ثم طوروه . سيزا لاسم (بنا الرواية) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ص ١٢١ .

(٢) أفلاطون (المهورية) ص ٢٦٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٦٦ .

التي أذاعها جيمس، ويوضح النظرية الخاصة بهاء فأخذ يتش بفرق بين أنواع زاوية الرؤية التي استعملها جيمس في قصصه، ومن هذا المنطلق أخذ يبحث في أنماط الرواية بعامة، وهذا أمر كلفه الكثير من الجهد، فقد تناول الانتقالات الخاصة برؤية الرؤية - سواء الانتقالات التي أدركها جيمس في كتاباته النظرية أم الانتقالات التي لم يدركها - وتحدث عن الحل التي تؤثر على زاوية الرؤية، وتلك التي لا تؤثر عليها، كما أنه تحدث عن كيفية أثر الراوي الخفي في تحريك الشخصيات إلى المدى الذي تتحول فيه أحياناً إلى دُمى تحركها أصابع خفية، ثم ينتهي بيتش في نهاية المطاف إلى نتيجة عامة تعد بمثابة التقرير الختامي للطريقة الجديدة التي ولدت على يدى هنري جيمس، إذ يقول في كتابه الذي أخرجه سنة ١٩٣٢م بعنوان (رواية القرن العشرين - دراسات في التكتيك): «القصة تحكي نفسها بنفسها، وتحدث إلى نفسها والمؤلف لا يلتصق الأعلام أو يتحمل العلل للشخصياته، ولا يخبرنا بما يفعلون، بل يدعهم يعرفون عن ذلك بأنفسهم بل إنهم هم الذين يخبروننا عما يفكرون فيه، وبشعرون به، وعن ماهية الانطباعات التي تترادد على عقولهم منذ أن تواروا مراقبهم التي وحدوا أنفسهم فيها» (١).

وهكذا نرى أنه يمكننا إهمال موقف بيتش في هذا الشأن في عبارة واحدة وهي: أن هنري جيمس يحمل إلى طريقة العرض المتكررة، ويتعلل عن الطريقة السردية القديمة التي يعلو فيها صوت الرواي العليم بكل شيء، وأن بيتش يوافق كل الموافقة.

لويوك :

ولا يختلف بروسى لويوك عن بيتش في ذلك، فقد فرق لويوك بين أسلوبى السرد المبسط والعرض، مثلما فرق بينهما هنري جيمس، لكنه أطلق على النوع الأول اسم الأسلوب غير المباشر، وعلى الثانى الأسلوب المباشر، ثم أعلن أنه لا يختلف اثنان على أن عبقرية جيمس تكمن في مهارته في الأسلوب المباشر، فقد تمكن هنري جيمس - كما يرى لويوك - من أن يجعل القصة تحكي نفسها بنفسها، وبذلك يقرب من الهدف النهائي للأسلوب القصصى، وهو أن يجعل القصة تقرأ على أنها حقيقة وليس على أنها حيل والأعيب تصنع الإبهام بالحقيقة، وهذا الهدف لا يمكن أن يتحقق - كما

(١) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the Novel). p 113.

يرى - عن طريق التقارير السردية المسوقة على لسان راوية يدعى العلم بكل شيء، لأن الراوى نفسه قد يكون عائقاً يحول دون تصديق القارئ للقصة، بسبب حضوره المكثف وشخصيته البارزة .

ولكن الطريقة المثلى هي تلك التى اتبعها جيمس ونه إليها فى كتاباته النظرية، ثم فصلها كل من بيث ولوبوك، وهى طريقة (المرض) تلك الطريقة التى تتاح فيها الفرصة أمام الشخصيات كى تبوح هى بنفسها للقارئ - أو لنفسها - دون وساطة من الراوى أو المؤلف .

ثم يتحدث لوبوك عن طريقة أخرى فى السرد لم يتحدث عنها هنرى جيمس لكنه استعملها فى قصصه، وهى طريقة وسطى بين أسلوبى العرض والسرد المبسط، هذه الطريقة الثالثة تعتمد على أن القصة تحكى كما لو كانت مروية على لسان إحدى شخصياتها، لكنها فى الحقيقة تروى عن طريق ضمير الغائب، فى الوقت الذى يتفاعل القارئ معها ويندمج فى أحداثها كما لو كانت تجربة مصفاة أو منقطعة من خلال وعى إحدى الشخصيات، وهنا تحدث المفارقة، إذ يكون الضمير المستعمل فى السرد فى جهة، وزاوية الرؤية الخيالية فى جهة مختلفة، ففي الوقت الذى تكون زاوية الرؤية داخلية ويكون من المناسب جداً فى هذه الحالة أن يكون الضمير المستعمل هو ضمير التكلم (أنا) نجد القصة تروى بضمير الغائب (هى) «وتتجسد لهذا الفصل بين زاوية الرؤية وزاوية الخطاب نجد الفقرات التقريرية تتجوز بالفقرات الشخصية، ونجد الأسلوب المباشر، يمتزج بالأسلوب غير المباشر، ونجد السرد المشهدى يمتزج بالتقرير الباقوراسى»⁽¹⁾ .

مأخذ على نظرية جيمس :

على أن هذه النظرية التى ابتدعها هنرى جيمس وشرحها كل من بيث ولوبوك قد وجهت إليها بعض الانتقادات الحادة : ففورسر يصرح فى الفصل الذى خصصه للحبكة فى كتابه (Aspects of the novel) بأنه لا يقر ولا يوافق على الأساس الذى انطلق منه لوبوك فى تحليله لأنماط القص، لأن لوبوك انطلق فى تقسيمه من العلاقة الناشئة عن موقع الراوى فى القصة . وهو المنطلق نفسه الذى نزع عنه أفلاطون

(1) Ibid. p 116.

وأرسطو، وهو عند فورستر منطلق زائف، لأن الرواية لا يمكن أن تكون عرضاً خالصاً أبداً، إذ لو كانت كذلك لصحلت مسرحية .

ويرى فورستر أن أرسطو عندما صرح بأن «سعادة الإنسان وشقاؤه لا يظهران إلا خلال الأعمال التي يقوم بها ذلك الإنسان نفسه» كان غلطاً، وذلك لأن سعادة الإنسان وشقاؤه لا يظهران من خلال الأفعال، وإنما هما حقيقة يجتبعان - كما يقول فورستر : «فى الحياة السرية الكامنة فى قلب الإنسان، وهذه الحياة السرية ليس لها أى دليل ظاهر، إذ لو كان لها ذلك الدليل لما كانت سرية، ولأصبحت حياة علنية، وهذه الحياة السرية ليست تلك الحياة التي تكشف عنها كلمة عابرة أو تهيدة - كما يظن عادة - فالكلمة العابرة أو التهيدة دليل ظاهر مثله مثل القتل أو الحديث مماماً، والمهمة التي تكشف عنها هذه الكلمة أو هذه التهيدة تخرج من نطاق السرية إلى دائرة الفعل»^(١) .

من هنا فإن فورستر يرى أن الفارق الضخم بين الفن المسرحي والفن الروائي يظهر فى أن الأول يجب أن تتعد السعادة الإنسانية وكذلك الشقاء الإنسانى شكل العمل أو الفعل، وإذا لم تظهر هذه السعادة وهذا الشقاء فى شكل أفعال فإن وجودهما يظل مجهولاً، أما الرواية فإن كاتبها يمكنه «أن يتحدث عن شخصياته، وأن يتحدث على لسانهم، وأن يعمل الوثنيات لنا لكي نغشى إليهم وهم يفكرون، كما أنه يستطيع الوصول إلى المواجهات النفسية، ومن هنا يمكنه التعمق فى داخل النفس، والنظر إلى كوامن اللاشعور، والإنسان عندما يتحدث عن نفسه فإنه لا يستطيع أن يكون صادقاً مماماً، لأن السعادة والشقاء اللذين يشرح بهما سراً يختصان من مناهج لا يستطيع الوصول إلى عللها؛ لأنه عندما يبدأ فى شرحها تكون قد فقدت صفاتها الأصلية، وهنا تظهر مقدرة الروائي الحقيقية»^(٢) .

يرى فورستر - إذن - أن تقسيم أسلوب الرواية إلى : العرض والتقرير السردى، بناء على موقع الراوى، وإيثار أسلوب العرض، والتقليل من شأن الأسلوب التقريرى السردى إنما هو تقسيم ينطلق من أساس عاطفى؛ ذلك لأن أصحاب هذا التقسيم بدءاً

(١) أ. فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عباد (الألف كتاب) ط دار الفكر نوك سنة ١٩٩٠م ص ١٠٩ .

(٢) فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عباد ص ١٠٦ .

من جيمس ونهاية بلوبوك - يفترضون أن الأدوات التي تستخدمها كل من الرواية والدراما واحدة، بينما أدوات كل منهما مختلفة عن الأخرى، وغاياتهما مختلفة وشخصياتهما مختلفة أيضاً .

فالدراما تعتمد على الفعل، بينما الرواية تعتمد على القول، والدراما تهتم بالحياة الظاهرة، بينما الرواية تهتم بالحياة الباطنة، وإذا قصدت الدراما إلى كشف شيء من الحياة الباطنة عوت عن ذلك من خلال ما يظهر من أفعال الشخصيات فقط، أما الرواية فيمكنها وصف الظاهر، كما يمكنها الوصول إلى دقائق الحياة الدفينة في الإنسان، من خلال مهارة الكاتب في صياغة الحبكة، ومن خلال شخصية الراوى، ومن خلال اللغة الشفافة الموحية للسرد ، ونتيجة لذلك فإن الشخصية المسرحية شخصية واضحة المعالم ظاهرة للعيان، أما الشخصية القصصية فهي شخصية غامضة معقدة، لأن الناس في الرواية كما يقول فوسر : «كائنات ضخمة غامضة لا يمكن السيطرة عليها، كائنات ثلاثة أرباعها مخفي كحبل الثلج»^(١) .

فالقصة عند فوسر لابد فيها من تدخل الكاتب أو من ينوب عنه - وهو الراوى - لكي يلقى الضوء على هذه الحياة الخفية، وأما ما يدعيه يوسى لوبوك من أن وجود الراوى يحول دون تصديق القصة ويخل بواقعتها، لأن هذا - كما يرى لوبوك - يمكنه أشياء كثيرة لا يمكنه توثيقها، فإن فوسر يعبر عن هذا المنطق بقوله : «تشبه هذه الاستحوايات كثيراً ما يدور في المحاكم» (يقصد أن المتحدث فيها مطالب بالليل على كل ما يروح به) فكل ما يهم القارئ هو : هل في تغير الموقف أو في الحياة السرية ما يفتح؟^(٢) .

ومن المآخذ التي سجلت على تلميذى جيمس: (بيتش ولوبوك) «أن النظرية التي اتبعا نفسيهما في تحليلها واستنباط قوانينها نظرية لليلة الجمدوى بالنسبة للناقد القصصى وبالنسبة لكاتب الرواية أيضاً»^(٣) .

كما أنهما في تصريحهما بأن الإقراط في الدراما واستخدام أسلوب العرض يؤدي

(١) فوسر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٤ .

(٢) فوسر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٤ .

(٣) Wayne C. both, " Distance and point of view an essay in classification " in the (٣)

theory of the novel. p 87.

إلى التوغل في الواقعية والصدق، وتصريحهما بكفلك بأن الميل ناحية الإخبار المروق على لسان راوية يؤدي إلى البعد عن التصديق وعن الواقعية، وأن هذا الأسلوب الأسير يلفد الرواية هدفها «إنما يحكمكان بذلك على الجنس القصصي بعامه، وبضمان له قوانين جديدة من خلال ولهما بطريقة واحدة من طرق السرد وهي طريقة هنري جيمس فقط، وهي مجرد طريقة واحدة من طرق السرد الكثيرة، فهناك - كما يقول واين سي بوث - خمسة ملايين طريقة للإخبار بالقصة، وكل منها تستغل عن الأخرى في جميع الأغراض، ومن ثم فإن القاص أوسع مجالاً وأكثر حرية من كاتب المسرحية، لأن الأول يمتلك حياً غير محددة يمكنه أن يختار من بينها، فكيف تحكم عليه من خلال التزامه أو عدم التزامه بواحدة منها؟»^(١).

ومن الذين تصلوا لنظرية جيمس بالتقد والتفني تزيثان تودروف، فتودروف مثل سائر البنيويين ينظر إلى العمل الأدبي على أنه مستويان : خطاب وسرد، وأن الخطاب يعنى بالجناب اللغوي، بينما السرد يعنى بالصورة الخيالية لحياة الشخصيات، وما يدور بينها من صراع في المدى الزماني والمكاني المحدد لعالم القصة، ويرى أن نظرية جيمس بشأن الراوي ودوره في العمل الأدبي لم يخالفها النجاح، سواء على يد هنري جيمس نفسه أم على أيدي أتباعه، وذلك لأنها تعنى بالجناب الثاني فقط، وهو جانب السرد لكنها تهمل جانب الخطاب، ولم تتبع من المدخل الطبيعي لدراسة النص القصصي وهو اللغة، يقول تودروف: «يقدم لنا التميز بين الخطاب والسرد فهما أفضل لقضية أوسع في النظرية الأدبية، تلك هي قضية (الرؤيا) أو (وجهة النظر) ونحن معنيون هنا بالتحويلات التي تمر بها فكرة الشخص في السرد الأدبي، هذه القضية التي طرحها هنري جيمس أول من طرحها، عولجت مرات أخرى منذ أن طرحها في فرنسا جان بويون، وكلود آدموند ماغني، وجورج بلان، ولم تنجح هذه الدراسات في تفسير هذه الظاهرة تفسيراً كاملاً لأنها لم تأخذ طبيعتها اللغوية بنظر الاعتبار، رغم أنها وصفت أهم مظاهرها»^(٢).

ثم يتناول تودروف بالتقد تلك النظرية المنسوبة إلى جيمس في أكثر صورها نصحاء

Ibid., p 88.

(١)

(٢) نزيثان تودروف (اللغة والأدب) في (اللغة والخطاب الأدبي) ترجمة سعد الفاي - المركز الثقافي

العربي - بيروت - سنة ١٩٩٠ - ص ٥٠ .

ودقة وحداثة، يتناولها بعد أن نضجت على يدي (جان بويون) .

فجان بويون في كتابه (الزمان في الرواية) يجعل الصور التي يتركها تأثير الراوي في النص الأدبي في ثلاثة مظاهر:

- ١- أن يظهر (أنا) الراوي عبر (هو) البطل كما في السرد التقليدي البسيط.
- ٢- أن يخفى (أنا) الراوي وراء (هو) البطل، والراوي في هذه الحالة لا يحرف شيئاً عن الشخصية، بل يكفى بمراقبة حركاتها وينشأ عن وجود هذا الراوي السرد الموضوعي المحايد.

٣- أن يقرن الراوي نفسه بإحدى الشخصيات، ليرى كل شيء بعينها هي، أي أن الراوي ينفذ في مرحلة وسطى بين الأنا والهو^(١) لكن هذا التقسيم لا يرضى تودروف، لأنه كما يقول : «تقسيم جمالي، فكل سرد يتألف من عدة وجهات للنظر، فضلاً عن ذلك يوجد الكثير من الصيغ والأشكال الوسيطة، فقد نخدع الشخصية نفسها في رواية القصة، كما قد نعرف بكل ما نعرف، وقد نحللها حتى تنتهي إلى أدق التفاصيل، أو تكفى بقشور الأشياء دون اللباب، وقد نجد تفسيراً للرعى (تبار الرعى) أو كلاماً ملفوظاً وكل هذه التوابعات تنتمي إلى وجهة النظر التي تعادل بين الراوي والشخصية»^(٢) .

ويتهى لودروف إلى نتيجة عامة، هي أن السرد لا يحرف إلا سارداً واحداً أو عاملاً واحداً فاعلاً للخطاب السردى وهو السارد بضمير الغالب، وهذا الضمير لا يعبر عن شخصية خاصة أو ذات، لأنه ليس هو ذاته الراوي، فالراوي واحد من شخصيات القصة، أما هو هنا فمجرد ضمير أو زاوية للخطاب، يقول : «ومن يقول (أنا) في الرواية ليس (أنا) الخطاب أي فاعل المنطوق، لأن من يقول أنا في الرواية ليس إلا مجرد شخصية من شخصيات القصة، يتحدث بالأسلوب المباشر ليخفى على كلامه الموضوعية التي تتطلبها تصديق القصة، وتعبه بضمير المتكلم لا يجعله هو نفسه فاعلاً للخطاب، ففاعل الخطاب أنا أخرى غير مرئية دائماً، وهذه الأنا غير المرئية هي التي تميل إلى الراوي، ذلك الصورت الشعرى المحتسنة تحت الخطاب اللغوي»^(٣) .

(١) المرجع السابق ص ٥٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٥٥ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٥ .

وهكذا نرى أن تودروف يفصل بين صوت الراوى الذى يترك أعمال الشخصيات وينقل كلامهم وأفكارهم، وبين الصوت السردى الذى يبدو فى الخطاب اللغوى للقصة، وأنه يأخذ على جيمس ومن جاء بعده أنهم يهملون الجانب الثانى، ولذلك فإنهم لم يوفقوا فى تقسيماتهم أو فى وصفهم لظاهرة الراوى .

على أن الأهمية الكبرى التى تعزى إلى جيمس لا تنحصر فقط فى أنه اخترع طريقة جديدة فى القص تقوم على العرض، أو فى أنه نقل التقسيمات التى تحدث عنها أفلاطون وأرسطو إلى ساحة القصة الحديثة، وإنما تكمن أهمية جيمس فى أنه نبه النقاد فى وقت مبكر إلى أهمية موقع الراوى وزاوية الرؤية، وكيف يمكن أن يتخذ هذا الموقع وهذه الزاوية، وكذلك المسافة التى تفصل بين الراوى والشخصيات متطلقاً لدراسة الأسلوب القصصى، ودراسة بناء القصة وتكتيكها .

فقد أغرى هنرى جيمس النقاد بنظريته، حتى إن الأفكار التى أشاعها - أو أوحى بها فى معالجة التفريق بين الأسلوب القصصى القائم على العرض الدراسى والأسلوب السردى البسيط القائم على الإخبار المجرد - أعطت ثلاً للدوريات العلمية والمجلات والكتب، وتشغل الناس، حتى غدا هذا التقسيم أحد الأساطير التى صدقها النقد الحديث، وتحول النقاد الذين تناولوا موقع الراوى بعد ذلك إلى مجرد مهاجمين أو مدافعين عن هذه النظرية .

فهذه آلفن تات (Allen Tate) تود على فورستر فى مقالة كتبها سنة ١٩٤١ قائلة: «أن الفترة على الإقناع بالحدث عن طريق وضعه فى إطار سمة خاصة تميز الرواية الحديثة، ويعود إلى هذه السمة خاصة الفضل الأكبر فى الجاز بناء موضوعاتها»^(١) .

وهذه فيليز بنتلى (Phyllis Bentley) تشيد سنة ١٩٤٧ بذلك التخلص التدريجى من التقارير السردية التقليدية فى القصة، وترى أن هذا الأسلوب الجديد المسمى بأسلوب العرض هو الذى يعث الحياة فى القصة الحديثة.

على وجه الإجمال فإن موضوع الفصل بين أسلوب السرد البسيط وأسلوب العرض - ذلك الموضوع الذى كان الحديث عنه وليد نظرية جيمس - كان أحد المناهج الرئيسة لمعظم الآراء والدراسات التى تناولت أساليب السرد القصصى فى هذا

(١) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the novel), p 116.

القرن، مثل دراسة ألين جلاسكو (Ellen Glasgow) سنة ١٩٤٣، ودراسة مارك سكورر (Mark Schorer) سنة ١٩٤٨ عن تأثير الراوى على العالم القصصى، ودراسة برنارد دى فوتو (Bernard DeVoto) سنة ١٩٥٠، ودراسة روتشيلد (Jeffery M. Rothchild) سنة ١٩٩٠ عن الراوى الظاهر والفرق بينه وبين المؤلف فى النشر الإنجليزى، وغيرها من الدراسات العديدة التى تناولت موضوع تأثير الراوى على أسلوب القصة أو على بنائها .

لكننا سوف نتوقف قليلاً عند الدراسة التى كتبها نورمان فريدمان (Norman Friedman) سنة ١٩٥٥ بعنوان (زاوية الرؤية فى القصص، تطور المفهوم النقدى) لأنها تعد بمثابة التقرير النهائى لما وصلت إليه الدراسات المتعلقة بالراوى، حسب المنطلق الذى بدأه هنرى جيمس، أو تعد بمثابة الثمرة التى جنتها النقد الحديث من كل الجدل الذى فحره جيمس بشأن موقع الراوى، وتأثير هذا الموقع على أسلوب القصة وكذلك مفهوم الراوى .

ويلخص فريدمان هذه النتائج فى الإجابة على الأسئلة التالية:

١- من الذى يتحدث إلى القارئ فى القصة؟ أم المؤلف؟ أم الراوى الذى يروى القصة بضمير الغالب؟ أم الراوى الذى يرويها بضمير المتكلم؟ أم أن القصة تساق على ادعاء أنها مروية من زاوية مجهولة الهوية؟

٢- من أى موقع يروى القصة التى يرويها؟ أم من أعلاها؟ أم من أسفلها؟ أم من جانبها؟ أم هو راو متقلد الموقع والزاوية، أم هو راو متعدد؟ أم هو قريب من المؤلف؟ أم قريب من الشخصيات؟

٣- ما قنوات المعلومات التى يستخدمها الراوى فى نقل القصة إلى القارئ؟ هل يستخدم كلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره وموقفه؟ أم يستخدم كلمات الشخصيات وأفعالها الظاهرة؟ أم يستخدم أفكارها ومشاعرها وهواجسها الباطنة؟

٤- على أى مسافة يعتمد القارئ من القصة؟

ثم يصرح فريدمان فى النهاية بأن الإجابة على كل هذه الأسئلة تصب فى نتيجة واحدة، وتكمن هذه النتيجة فى ذلك التفريق الحاسم بين أسلوبى الإخبار (Telling)

والعرض (Showing) (١).

وهكذا نعود مرة أخرى إلى البداية التي انطلق منها أفلاطون في تفرقه بين أسلوب السرد البسيط وأسلوب المحاكاة، أي بين أسلوب التاريخ وأسلوب الدراما، غير أن التفرقة هذه المرة لم يكن بين نوعين أدبيين بل بين أسلوبين، داخل النوع الواحد، حل أحدهما محل الآخر.

الراوى هذه الشكليات والبنى

إلى جانب هذه المدرسة التي حمل لواءها هنرى جيمس، كانت هنالك مدرسة أخرى تنطلق في فهمها للراوى وفي دراستها لأثره في النص من منطلق آخر، هو منطلق البنية المكونة لهذا النص والتي يشكل الراوى أحد عناصرها.

عند بروب

ولعل أولى المحاولات في هذا المجال تلك الدراسة التي أنجزها الناقد الروس الشكلي بروب (١٨٩٥-١٩٧٣) والتي أطلق عليها (صرف الحكاية الخرافية) سنة ١٩٢٨، ولا تعود أهمية هذه الدراسة لسبقها الزماني فحسب، بل لأنها تعد المنطلق الذي صدر عنه الاتجاهان الرئيسيان في دراسة الراوى - بل الدراسات الأدبية عامة - في العصر الحديث : الاتجاه البنوي، والاتجاه الأسولي، وفي هذه الدراسة حاول بروب أن يدرس الأجزاء المكونة للحكاية الخرافية، وعلاقة كل جزء فيها بالجزء الآخر، دراسة وصفية منهجية، تشبه الدراسات العلمية، فقد ارتأى بروب أن بنية الحكاية الخرافية تشبه بنية النبات، وأن أجزاء الحكاية الخرافية تتكامل في بناء واحد يشبه تكامل أجزاء النبات تماماً، ففي النبات كما في الحكاية الخرافية مجموعة من العناصر، وكل عنصر فيها له وظيفة محددة، كالأوراق والساق والجذور وغير ذلك. وهذه العناصر قد تكون كاملة في إحدى الأشجار، وقد تكون غير كاملة في شجرة أخرى، ولكن الوظائف التي تؤديها لابد أن تكون تامة، ففي غياب الأوراق قد يقوم الساق بمسلمات التمثيل الضوئي، وفي حالة قصور الجذور عن الامتصاص قد تقوم الأوراق بدورها، إلى جانب الدور الأصلي لها، كما أن هذه الأجزاء الوظيفية ثابتة في كل نبات، فالأوراق واحدة بالنسبة للوظيفة لكن أوراق شجرة الموز غير أوراق شجرة

التفاح، غمر أوراق الأشجار الصحراوية وهكذا.

وبالمثل فإن هنالك إحدى وتلاثين وظيفة للحكاية الشعبية عند بروب، هذه الوظائف «تعد عناصر ثابتة وباقية في الحكاية بالرغم من الكيفية التي تمت بها، أو بواسطة من أتم تحقيقها، وتشكل هذه الوظائف - عنده - أجزاء أساسية للحكاية»^(١) وهذه الوظائف لها ترتيب دائم وثابت ومن ثم فإنه يعد «كافة الحكايات الخرافية الشعبية طرازاً واحداً من ناحية بنيتها»^(٢).

أما الاختلاف الذى تراه بين حكاية وأخرى فليس ناشئاً من اختلاف البنية وإنما من تعدد الأساليب المستعملة في إنجاز هذه الوظائف السابقة، فوظيفة غياب الشخصية مثلاً قد تكون في إحدى الحكايات على شكل سفارة الوالدين المنزل من أجل العمل، وقد تكون على هيئة مخروج إلى رحلة صيد، أو رحلة تجارة، أو الخروج للحرب أو الموت، أو الطرد، أو النفس، أو الهروب، أو الضياع، أو غير ذلك، وكذلك قد يكون التحذير في صورة أمر أو نهى أو فعل احترازى، كإبعاد الأطفال في مكان آمن. الخ.

وبهذا فإن بروب يجعل الحكاية الخرافية مستويين: أحدهما ثابت لا يتغير، وهو البناء الوظيفي المكون من الوظائف الإحدى والثلاثين، وثانيهما الطرق المختلفة التي يتم بها تحقيق هذه البنية، وهذا التقسيم شبه يتقسم سوسير للغة إلى بنية ثابتة لا تتغير، وهي (اللفظ) واستخدمات معقدة متعددة لهذه اللغة وهو (الكلام).

ومن المدهش بالذكر أن بروب لم يجعل للراوى عنصراً أو وظيفة ثابتة في بناء الحكاية، بل جعله من العوامل المتغيرة، وجعل حريته مقيدة بترتيب الوظائف وعددها فلا يتحرك الراوى إلا في إطار هذه البنية الثابتة، نعم للراوى - كما يقول كمال أبو ديب - «حرية اختيار الوظائف التي يحققها أو يستعملها»^(٣) من الوظائف الإحدى والثلاثين، وله أن يختار الطريقة التي يتم بها تشكيل هذه الوظائف حتى يمكن توليد الحكايات، مع الاحتفاظ بالوظائف وترتيبها، فوظيفة النشر مثلاً قد يجعلها راوٍ من الرواة قتلًا، ويجعلها آخر سرقة، ويجعلها ثالث وشابة، وهكذا.

(١) بروب «مورولوجيا الحكاية الخرافية» ترجمة أبو بكر أحمد باقار واحد عبد الرحيم نصر - ط القاهرة الأولى الطبعة - سنة ١٩٨٩ - ص ٧٧.

(٢) المرجع السابق ص ٧٩.

(٣) كمال أبو ديب «طروقة اللغة - نحو منهج بنوى في دراسة الشعر «بالمعنى» ص ٦٨.

وللراوى أيضاً الخبرة فى «اختيار الأسماء والخصائص التى تملكها الشخصيات»^(١) وله أن يختار شخصية دون أخرى.

وقد نبه بروب بعمله هذا النقاد إلى إمكان دراسة القصة بوصفها بنية متكاملة، وأن هذه البنية تحتوى عناصر ثابتة وأخرى متغيرة، لكنه لم ينتبه إلى الدور المركزى للراوى فى بناء الحكاية، بل جعله مجرد عامل متغير.

عند باحثين

ومن الدراسات التى تناولت مفهوم الراوى ودوره فى بناء النص القصصى وكانت معاصرة لدراسة بروب، تلك الدراسة التى قام بها الأديب الروسى باحثين، فإذا كان بروب قد أنجحه نحو صياغة قانون يحكم بناء الحكاية الخرافية، فإن باحثين قد أنجحه إلى صياغة منهج لدراسة البنية اللغوية للقصة، وانطلق فى دراسته من المستوى اللغوى للقصة، وليس من هيكلها النروى - كما فعل بروب - ومن ثم فإن باحثين كان أقرب للدراسات الأسلوبية، وكان بروب أقرب للدراسات البنيوية.

وقد رأى باحثين أن الأشخاص فى السرد القصصى ليسوا أشخاصاً من لحم ودم، كما هو الحال بالنسبة للناس فى الحياة، بل هم أشخاص متكلمون، مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فالإنسان فى القصة ليس إلا صوتاً أو لمحة، وكل شخصية فى القصة، وكذلك الراوى تحمل بين طياتها لمحة وصوتاً وإيديولوجية خاصة، وتحمل أيضاً رؤية وموقفاً يختلف عن سائر الشخصيات، وكل هذه الخصائص تعز من خلال الصورة اللغوية التى تصاغ فيها الخطابات، وليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات، ثم جعلت الظروف التاريخية والسياسية فى روسيا بعد الثورة البلشفية باحثين يولوى عتق نظريته، فيجعل الصراع الأسلوبى بين اللهجات والأصوات صورة للصراع الطبقي، ويهمل الصراع الذاتى بين صوت ووالى وآخر^(٢).

وفى إطار هذه النظرية يخلص باحثين إلى مجموعة من النتائج التى تعيننا هنا فى مجال الراوى، وأول هذه النتائج وأكثرها أهمية أن باحثين هدم الفكرة القديمة التى كانت

(١) المرجع السابق ص ٦٩.

(٢) يرى ترويدوف أن باحثين ربما فعل شيئاً أكثر من طء، وحركته كانت يوقع أصالة هى على هذه هناك باسماء سماعة. راجع ترويدوف: باحثين المبدأ للراوى - ترجمة لعمى صالح - ط الطبعة العامة لقصور الثقافة - ص ٤١.

سائدة عن القصة، والتي كانت تنظر إليها على أنها حياة أو أنها على شاكلة الحياة المعيشة، وأحل محلها فكرة جديدة مفادها : أن القصة ليست حياة أو كالحياة، وإنما هي عكس الحياة، ففي الحياة المعيشة أناس يحبون ويعملون ويتصارعون وهم الذين يحددون الصورة الكلامية لخطاباتهم، أما في القصة فالصورة الكلامية هي التي ترسم صور الشخصيات، وهناك فرق بين الحياة التي تنمر لغة، وبين اللغة التي تنمر حياة.

وكان لهذه الفكرة التي تولدت في ثنايا أبحاث باحثين الأثر الأكبر في توجيه أنظار النقاد إلى أن الرواية حقيقة ليست حياة، بل هي نص لفن، وليس هناك غير ذلك، وأن الشخصية في الرواية ليست ذاتاً يمكن تحليلها بواسطة قوانين علم النفس أو علم الاجتماع، وإنما هي مجموعة من الجمل تشكل عظاماً.

أما النتيجة الثانية التي ملصق إليها باحثين نتمثل في أن الصراع في القصة ليس صراعاً بين أشخاص، وإنما هو صراع بين أصوات ولحجات، يقول في هذا الشأن : «ما يتصف به الجنس الروائي ويتميز، ليست صورة الإنسان بمحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن اللغة كما تصبح صورة فنية أن تصبح كلاماً على شفاة متكلمة وتكون بصوت الإنسان المتكلم»^(١). فالإنسان المتكلم في الرواية يعد أحد أبعاد الخطاب فحسب، بمجرد موقع لتحويل اللغة إلى خطاب، وأن الخطابات هي التي تحمل الأصوات واللهجات والأيدولوجيات.

ثم يأتي دور الراوي عند باحثين، فيعرضه دراسة أسلوبية تتجاوز النظر إلى ذات الراوي بوصفه عنصراً في بناء دواشي، إلى كونه صوتاً أو لحظة كلامية في سيمفونية لغوية متعددة الخطابات، لكن الراوي عنده ليس بمجرد صوت أو لحظة كسائر الشخصيات، بل هو الصوت الضابط لكل الأصوات، الصوت الناقل للكلام الشخصيات، المحاكى له، والقاتم بمهمة التنسيق والتوليف والتأطير، لتخرج هذه الأصوات واللهجات من التافر والتشوش إلى التناغم والتآلف، بالإضافة إلى ذلك فإن الراوي عندنا يتصدى للكلام الشخصيات بالنقل أو التنسيق أو التأطير فإنه يناقش كلامها، ويقوم، فيلبد أو يعارضه أو يفسره أو يحدّثه.

(١) ميشال باحثين : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلال . منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية . ص ١٠٨ .

وبذلك فإن باعنتين يرى أن خطاب الراوى يتميز عن خطابات الشخصيات بالميزات التالية:

- ١ - أنه يولف الخطابات المتنافرة والأصوات واللهجات المختلفة.
- ٢ - ينقل كلام الآخرين نقلاً متحيزاً.
- ٣ - يناقش كلام الشخصيات فيقومه أو يدحضه أو يؤيده أو يطرده أو يفسره.

ويرى أن خطاب الراوى بهذا الشكل ليس إلا نموذجاً لتويع من الخطابات الموحدة فى الحياة، يقول: « فالتالى فى حياتهم اليومية يتكلمون أكثر مما يتكلمون عما يقوله الآخرون، ينقلون كلمات الغير وآراءه ومزاعمه، يتذكرونها، ينفونها، يناقشونها، يتأوون منها، يوافقونه عليها، يعارضونه فيها، يشهدون بها »^(١).

ولقد صاحب دراستى بروب وباعنتين دراسات أخرى على أيدي الشكلايين الروس لها صلة وثيقة بمفهوم الراوى من أسغال دراسات كل من شلوفسكى وتوماشفسكى، وإختباوم، وغيرهم، ولعل أكبر منحزات هؤلاء الدارسين فى هذا المجال تقسيمهم للنص القصصى إلى أنساق خاصة بالحكاية أطلقوا عليها المن الحكائى، وأنساق أخرى خاصة بالسرد أطلقوا عليها البنى الحكائى^(٢)، وما ذكروه عن دور الراوى فى حديثهم عن الحوافز وعن التحفيز، وهذا التقسيم أو ذاك لا يخرج عن التقسيم الذى شرحه الناقد الفرقتس البنىوى إميل بنفست فيما بعد، ثم أصبح أساساً راسخاً من أسس المذهب البنىوى فى أوروبا « فقد كشف بنفست - كما يقول تودروف - عن وجود مستويين متميزين للمتطرق أو الفعل الكلامى فى اللغة، هما مستوى الخطاب ومستوى القصة، ويشير هذان المستويان إلى تكامل موضوع المنطوق مع النطق واندماجه به، وفى حالة القصة - كما يقول بنفست - تعنى بتقديم الرقائع التى حدثت فى لحظة من الزمن دون تدخل الراوى فى مجرى السرد» فى حين يعرف الخطاب بأنه «أى منطوق أو فعل كلام يفرض وخود راوٍ ومستمع، وفى نية الراوى التأثير على المستمع بطريقة ما»^(٣)، ومعنى ذلك أن بنفست يعد تدخل الراوى فى

(١) المرجع السابق ص ١١٩ .

(٢) ارجع فى ذلك إلى الفصل الذى كتبه إختباوم من نظرية المنهج الشكلى فى كتاب «نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلايين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب، ط الشركة المصرية للتأليف والنشر، ص ٢٠ حتى ص ٧٤ .

(٣) تودروف : اللغة والأدب، فى كتاب : «الخطاب الأدبى» ترجمة محمد الفاضل، ط المركز الثقافى العربى الدار البيضاء، ص ٤٨ .

القصص العامل الجوهرى فى تحول القصة من كونها مجرد قصة إلى كونها سطرًا، وممر
المعيار نفسه الذى أشار إليه شلوفسكى وإيتنبارم من قبل، حيث قسما النص القصصى
إلى مستويين:

١- من حكاى: ويختصر بالحكاية قيلمًا تصبح قصة، أى بالأحداث العقل التى لم
يدخل إليها عنصر الفن، وفى هذه الحالة تقع الأحداث حسب تسلسلها الزمانى الذى
تقع عليه فى الحياة المباشرة .

٢- المبنى الحكائى، ويتعلق بالصياغة الفنية التى تحول المبنى الحكائى إلى شكل فى
مؤثر وجمل، وتأثير التحول الفنى الذى يصاحب تحويل الحكاية إلى قصة أو تحويل
المبنى الحكائى إلى مبنى حكاى يظهر فى طرق التقديم والتأخير، وفى الحذف
والإختصار أو الإسهاب أو غير ذلك .

على أى حال فإن الدراسات النبوية الأوروبية ذات الصلة بالراوى قد اتخذت من
نظريات كل من بروب وباحتين ومن المدرسة الشكلية عموماً، أساساً لتحليلاتها،
وسوف نتناول الدراسات المتعلقة بالراوى عند حوار جانت في خاصة، لأنها تعد بمثابة
الثمرة لهذه الدراسات النبوية فى مجال دراسة الراوى وعلاقته بالسرد .

هذه جهار جانت

ينطلق حوار جانت فى تحليله لبنية الخطاب السردى من الموازنة بين موقعين
زمانيين كما فعل بنفست وتودروف :

أ - موقع الراوى متمثلاً فى القول السردى، وهو العمل الوحيد الذى يقوم به
الراوى بوصفه راوياً .

ب- موقع الشخصيات متمثلاً فى الأفعال والأقوال والأفكار الصادرة عن
الشخصيات أو المتعلقة بها .

ويرى أن هناك فارقاً زمانياً ملحوظاً بين الأشياء المعرو عنها عند حدوثها، والأشياء
نفسها عندما تروى، فقد تكون رواية الحدث سابقة لوقوعه، أو معاصرة له، أو تالية
له، كما أن الزمان المستغرق فى الإخبار قد يتساوى مع الزمان المستغرق فى وقوع
الحدث، كما فى رواية الحوار، وقد يزيد زمان الإخبار ويتضاءل زمان الفعل، كما فى

الوصف والتفسير والتحليل والتعليل، وقد يمتد زمان الحدث ويتقلص زمان القول، كما في التلخيص، وهكذا يستخدم جوار جانب الموازنة بين زمانى القول والحكاية وسيلة للتفريق بين الأساليب المستخدمة فى القصة، ثم لا يكتفى باستخدام الراوى وموقعه هذا الاستعداد، بل يشير إلى دور صوت الراوى وشكله وموقعه فى تحديد دلالة الوحدات اللغوية المكونة للنص، فهو يقول: «إن أكثر العبارات موضوعية مثل (أنا مبهكراً) و(الماء يغلى عند مئة درجة مئوية) أو (مجموع زوايا المثلث يساوى مجموع زاويتين قائمتين) لا يمكن فهمها وتقديرها حق قدرها إلا إذا عرف الشخص الذى نقره بهاء وعرف أيضاً الموقع أو المقام الذى استخدم لاحتراء هذا الشخص .

ذلك لأن المعنى الذى تودبه كل عبارة سرديّة من العبارات السابقة معلق بين حدثين، حدث الفعل وحدث القول، وبين لحظتين، هما لحظة إنجاز الفعل ولحظة التفوه بالإعبار عنه، ولكل من الحدثين موقعه وظروفه ولكل منهما فاعله»^(١) .

ويرى جانب أن القصة التى يبرزها المستوى الأول، أى المستوى القولى الخطائى، يمكن أن تعرض على القصة المستفادة من المستوى الثانى أى المستوى القصصى، فقد تزيد الأول من تناقضات الثانية، وقد تحتربها، أو تغير دلالتها، وبذلك يتوقف فهم القصة جملة، وكذلك يتوقف الاستمتاع بها وتلذذها - عند جانب - على معرفة من الذى يرويها ؟ ومتى ؟ وأين ؟ وكيف ؟ .

ومعرفة من الذى يروي القصة ؟ يجرى إلى تساؤلات أخرى مثل: هل لهذا الراوى خصوصية متميزة ؟ أى هل له ملامح ذاتية يحرص الكاتب على إبرازها مثلما يحرص على إبراز خصائص الشخصيات الأخرى فى القصة أو الرواية ؟ وفى هذه الحالة فإن دور الراوى لا يقتصر على مجرد نقل المعرفة أى توصيلها، بل يتحول إلى رؤية يتلون العالم الذى ينظر إليه بلون خصائصها الذاتية، كما أن الأحداث التى يرويها تبدو كبيرة أو صغيرة، عظيمة أو حقيرة، مهمة أو تافهة، حسب انفعاليها أو ابتعادها من هذا الراوى، وحسب نوع هذا الراوى، كما أن الراوية التى يقع فيها هذا الراوى قد تخفى جوانب وتظهر أخرى، وهكذا يتجاوز جانب الدور التقليدى للراوى، وهو مجرد الإعبار عن الأحداث، ويجعل له وظائف أخرى يقول عنها : «إنه يبدو غريباً

لأول وهلة أن يعزى إلى راوي ما خاصية ذاتية أكثر من وظيفة الإخبار عن حكاية، لكن الحقيقة أن عخطاب الراوي يمكن أن يكون له وظائف عديدة^(١)، ثم يلخص هذه الوظائف التي يعزوها إلى الراوي في خمس وظائف، يرسم فيها خطى جاكوبسون في استباطه لوظائف اللغة. وهذه الوظائف هي :

١ - الوظيفة السردية (Narrative Function) ويقصد بها ذلك الدور العريق الذي يقوم به الراوي وهو الإخبار عن الحكاية وتوضيحها وشرحها .

٢ - الوظيفة المباشرة (Directing Function) وهي تتناظر وظيفة التعمية (Meta linguistic) عند جاكوبسون، ومن خلالها يشير الراوي أو يلحج إلى أشياء وراء السرد، من خلال الكتابات والعلامات وأدوات الربط أو النهايات، كالإشارة إلى انتماء شخصية من الشخصيات إلى طبقة اجتماعية أو مستوى وظيفي معروف، أو غير ذلك .

٣ - وظيفة تتعلق بمراجعة الراوي لمن يروي له، ومحاولة إيجاد شكل من أشكال التواصل، عن طريق الإيهام بالتحاور والتفاهم المشترك بعد الاتفاق على مبادئ الاتصال، وهذه الوظيفة تمهد إلى الناكرة وظيفتي جاكوبسون : التواصلية (phatic) والطلبية (conative).

٤ - الوظيفة التعبيرية (The Function of communication) وهذه الوظيفة تتطابق - كما يقول جانيت - مع الوظيفة الانفعالية (the emotive) عند جاكوبسون، وهذه الوظيفة تظهر بجلاء في تلك الإيماءات اللاتية المعروفة عن مشاعر الراوي وانفعالاته، كما في القصص المتصلة على قالب الرسائل، والمذكرات الشخصية، والاعترافات، إذ لا تظهر فيها سوى صورة الراوي البطل، وهو يرفع عقوفته معروفاً عما يعانيه أو يشعر به أو يتأمل فيه .

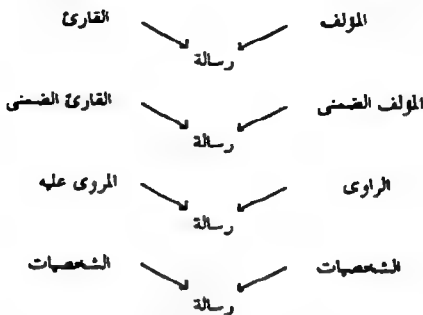
٥ - الوظيفة الأيديولوجية (The narrator's ideological function) وتختص بما يسطوع به الراوي من تعليم أو تبشير أو تنوير فكري أو تربوي، أو الدعوة إلى مناهج سياسي أو اجتماعي أو ديني .

الراوي عند الأسلوبيين

وإذا كان جوارحانتي وتودروف وبنفست وغيرهم من البنويين الأوروبيين قد ساروا في نظريتهم المتعلقة بالراوي على الدرب الذى مهد له هروب وشلوفسكى، مع الإفادة في الوقت نفسه من باعيتين، فإن هناك مفرسة أخرى اختارت مذهب باعيتين معاصرة، ليكون متطابقاً لدراسة الخطابات السردية بعامة، وعطاب الرواية بخاصة، هذه المدرسة هي الأسلوبية الجديدة التي أخذت تحمل عمل المدرسة البنوية، وبخاصة في بريطانيا وأمريكا .

وكما اخترنا حوار جانتي في دراسته عن الخطاب السردى نموذجاً للبنوية. فإننا سوف نختار هنا (لينش وشورت) في كتابهما عن الأسلوب في القصص (Style in fiction) نموذجاً للأسلوبية الحديثة، لأنهما جعما في هذا الكتاب أكثر الخيوط التي انتهى عندها الفكر الأسلوبى الحديث، والحقيقة أن الذى يحدد مفهوم الراوى عند الأسلوبيين - بما فيهم لينش وشورت - هو مفهومهم للخطاب القصصى، ذلك المفهوم الذى يختلف عن مفهوم البنويين له، فبينما يدور الفكر البنوي حول التعامل مع النص القصصى بكل محتوياته اللغوية والحكاكية على أنه بنية متكاملة ذات مستويين : (قول، وحكاية)، أو (عطاب، وقصة) كما رأينا ذلك عند حوار جانتي - فإن الأسلوبيين يتعاملون مع القصة أو الرواية على أنها خطاب لقوى، مكون من عدة خطابات متداخلة، ولكن تعدد الخطابات الذى تبحث عنه الأسلوبيون غير تعدد الخطابات عند باعيتين، وإن كان قد أفاد منه ومنح من معننه، فمفهوم الخطاب عند الأسلوبيين لا يخرج من كونه حواراً بين طرفين، تربط بينهما رسالة صادرة من مخاطب بكسر الطاء، ال مخاطب بفتحها وبهذا المفهوم فإن العمل القصصى نفسه عبارة عن رسالة صادرة من المؤلف إلى القراء، وأن هذه الرسالة أى النص يحمل فى داخله صورة لمؤلف ضمنى يوجه رسالة إلى قارئ ضمنى، وأن هذه الرسالة نفسها تختوى على صورة راى يوجه رسالة إلى مروي عليه، وهذه الرسالة تختوى على مجموعة من الشخصيات تخاطب نفسها أو تخاطب مجموعة أخرى، وهى الخطابات المعروفة بالحوار أو المواجس أو التولوج وهى فى حقيقتها رسائل، وهكذا نرى كل مستوى من مستويات الحوار يختوى المستويات اللاحقة عليه، حتى تشكل هذه الحوارات كلها منظومة متداخلة من

المحاورات والرسائل التي يوضحها ليش وشورت في الشكل التوضيحي التالي (١) :



ومن ثم كان الراوى بالنسبة للأسلوبين مجرد موقع خطائى، أو جهة يتبع فيها مخاطب يوجه حديثه إلى مخاطب، من خلال رسالة تحتوى على شخصيات وأحداث وأقوال وأفكار، وفى الوقت نفسه فإن الراوى نفسه والمروى عليه والرسالة التي بينهما كل هذه الأشياء مجرد رسالة يبحث بها المؤلف الضمنى إلى القارئ الضمنى فى النص القصصى .

وموقع الراوى هذا قد يتعدد وقد يتداخل إذا تعددت الرواة أو تداخلوا، كما هو الحال فى رواية (مرتفعات وذرنج) لأملى بروتى مثلاً، حيث يروى القصة رجل هو السيد (لوكروود) على طريقة اليوميات، وفى داخل هذه اليوميات يكشف أن الأحداث التي يرويها إنما سمعها فى وقت ما من (نيللى دين)، والذي يميز صوت الراوى ولمحته عند «ليش وشورت» شيان :

أولهما : زاوية الرؤية التي يتعلمها ذلك الراوى .

ثانيهما : المسافة التي تفصل بين الشخصيات والراوى من ناحية، والمؤلف من ناحية أخرى .

أولاً : زاوية الرؤية

أما زاوية الرؤية فإن ليش وشورت ينظران إلى أمرها من جانبين :

١ - جانب يتعلق بطريقة إدراك العالم الخيالي المكون لموضوع القصة، ويطلقان على هذا الجانب «زاوية الرؤية الخيالية» (Fictional Point of View)^(١)، ويريدان أن زاوية الرؤية هذه ليست مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بظهور الراوى أو احتقاله، فقد تغلر القصة تماماً من أى قوام مستقل لذات الراوى، ولا يبقى له أثر سوى هذه الزاوية، ويطلقان على هذا الراوى المفقود اسم العاكس (Reflector) ويقصدان بالعاكس تلك المرأة التى ترسم على صفحتها صورة الأحداث والأنعال والأشكال والأفكار والأحداث الصادرة عن الشخصيات، ثم تقدم هذه المكونات أو تعرض من زاوية خاصة، وبحكم عليها. بمنطق خاص، ينبع من موقع هذه المرأة، ومن طبيعتها، وليس شرطاً أن يكون هذا العاكس إنساناً، فقد يكون حيواناً، أو جماداً، أو كائناً غامضاً من كائنات العوالم الخفية، من هنا فإن زاوية الرؤية الخيالية عند ليش وشورت تشبه الكاميرا التى تلتقط الصور من زاوية معينة، وعلى مسافة معينة، ومزجاجة لها عدسة معينة، ويختار لها المصور جانباً دون جانب، فتبدو ناحية من الصورة أصغر من الأخرى، أو أذكر منها لوتاً، من ثم تأتى الصورة معبرة عن الأصل المصور من ناحية، وعن الموقع الذى ثبت فيه الكاميرا من ناحية أخرى، بل تبدو بشكل أوضح عن نوايا من وضع الكاميرا فى هذا الموقع، وثبتها بهذه الطريقة، يدل على ذلك أن الحدث الواحد قد يصور من زاويتين، فى قصتين مختلفتين أو فى قصة واحدة فيبدو فى الأولى قائماً وفى الأخرى مشرقاً، وقد يبدو فى الأولى حقيراً ضئيلاً وفى الثانية شامخاً مهيباً، ويبدو ذلك بوضوح فى الروايات التى تعتمد فيها الراوى أو تعتمد فيها زوايا الرؤية الخيالية، فتصبح الأشياء فيها كالشمعة التى تحيط بها مجموعة من المرايا المحدبة والمقعرة والمكسرة والمستوية.

٢ - أما الجانب الآخر من جوانب زاوية الرؤية عند «ليش» و«شورت» فإنه يتعلق بالطريقة الكلامية التى يعرض بها الراوى عالمه الخيالي، بكل ما يحتويه من أفعال وأقوال وأفكار صادرة عن الشخصيات، ويطلقان على هذا الجانب «زاوية الرؤية الخطابية أو القولية» (The Discoursal point of view) ونختص زاوية الرؤية هذه بما أسماه اللغة ذات القيمة، ونشأ القيمة فى اللغة عندهما عن طريق استخدام السرد للإيجاعات التى تجعل

Ibid. p 174.

الكلمة ملبقة بالنعوت اللاحقة أو خبر اللاحقة، الإحلائية أو خبر الإحلائية، التفويجية أو الوصفية المهاددة، شديدة الانفعال أو بارودته، وكل ذلك يتم عن طريق استخدام زاوية الرؤية القولية، وقد رسم ليتش وشورت جدولاً توضيحياً لبيان القيمة التي يمكن أن تلحق بالكلمة كما يلي:

انفعال	اجتماعي	أخلاقي
عالي	عالي	عالي
متوسط	متوسط	متوسط
منخفض	منخفض	منخفض

فكل كلمة لا تخرج عن كونها ذات قيمة انفعالية، أو اجتماعية، أو أخلاقية، وهذه القيمة قد تكون مؤكدة ومبالغاً فيها، وقد تكون فاترة، وقد تكون باردة أو شبه معدمة، وتنتجاً لهذه القيم المعلقة للكلمات والجمل أشكال تعبيرية مختلفة، مثل المفارقة، والتهكم، والهماز، فجملة مثل «لم يكن شأهاً غير منظم» الواردة في رواية جين أوسين (sense and sensibility) يمكن أن تصاغ بالطرق التالية (كان شأهاً منظماً) و(كان دقيقاً) و(كان كالساعة) و(لم يكن فوضوياً) و(لم يكن هناك أكثر منه نظاماً) و(لا تسألني عن نظامه) ... الخ. فكل هذه الجمل تدل على صفة واحدة في هذا الشأ، وهي النظام، غير أن بعضاً منها قد يدل على أنه لم يكن مشوش الفكر، وأخرى تدل على أنه مرتب العمل والمنزل، وثالثة تدل على استوائه وحسن تعامله مع الآخرين، وبعضها يدل على أنه قد بلغ القمة في النظام، وبعضها يدل على السعيرة من طريقة نظامه، وهكذا نرى أن اللفة في ذاتها تحمل إمكانات هائلة للتعبير عن الرؤى المختلفة.

ثانياً : المسافة

أما عن المسافة التي تفصل بين موقع عخطاب الراوي وعخطاب الشخصيات من ناحية وبين عخطابه وعخطاب المؤلف من ناحية أخرى، فقد عالجها ليتش وشورت من

حيث تأثر هذه المسافة على الأساليب السردية الصادرة من السارد^(١). وقد رأينا أن هناك علاقة بين ظهور صوت الراوى وبين المسافة التي تقفله عن الشخصيات، بمعنى أن الراوى كلما اقترب من الشخصيات وابتعد - تبعاً لذلك - عن المؤلف، تضاعفت صورته، وخفضت صوته، وتلاشت لمحته، وقلت سطوته، وكلما ابتعد عنها واقترب من المؤلف تضاعفت صورته، وارتفع صوته، وزادت سطوته.

فأخطاب الذى تخويه القصة أو الرواية هو فى جوهره متعلق بالشخصيات، لأنه ينقل أفعالها وأقوالها وأفكارها، والأقوال والأفكار الصادرة عن الشخصيات إما أن تأتي هكذا مسوقة على لسان الشخصيات نفسها دون وساطة من أحد، وذلك مثل هذا الحوار الذى يدور بين مرزوق وزوجته فى قصة «العدوان» لألفريد فرج :

- ناسف لأعنى فى السبلازمين ياسى مرزوق نقعد يومين.

- حد يسهب بهلاج بورسعيد ويروح الأرياف!

- بهلاج إيه اللي فى نوفمبر ده ؟

- نوفمبر نوفمبر خلاص إحنا اموتنا أجازتنا فى نوفمبر ح نقعد ع بهلاج فى نوفمبر.

- يا دى الكلام.

- نوفمبر . . نوفمبر بنى^(٢)

ويسمى ليش وشورت مثل هذا الأسلوب بالأسلوب الحر المباشر، وإما أن يتولى الراوى بنفسه التعبير عن أفعال الشخصيات وأحاديثها وأفكارها، فيكون صوته هو الصوت الغالب، ورؤيته هى الرؤية المسيطرة، فلا تبدو إلا صورته هو أمام القارئ، ولا يسمع إلا صوته، ولا يهتم إلا إلى منطق، ولا مصدر لأى معرفة إلا من خلاله، ومن ثم تصبح أصوات الشخصيات أطفاً فى ذاكرته، ويطلق «ليش» و«شورت» على هذه الدرجة القصوى من التدخل الذى يمارسه الراوى «أسلوب التقرير السردى للأقوال والأفكار»، مثال ذلك قول توفيق الحكيم فى قصة «الرباط المقص»: عاد إلى

(١) نستخدم هنا مصطلح «الرواية» للدلالة على رؤية الرؤية الخيالية، ومصطلح «السارد» للدلالة على موقع الراوى بالنسبة للرواية الرؤية الخطابية، ففى المجال الأول يحدد الراوى العالم الخيالى ويحل على إدراكه ووجه، وفى المجال الثانى يميل على عرضه وصياغته وصناعة صورة له، وكلاهما وجهان لشيء واحد، لكن كلمة الراوى تدل على طرحه الأول، وكلمة السارد على الثانى .

(٢) ألفريد فرج: «العدوان» من مجموعة «قصص قصيرة» دار الكتاب العرب للطباعة والنشر، (د.ت.)

حجرته فى الفندق وهو يوصى نفسه بأن يأخذ الأشياء كما تقع، وأن يقبل من الناس ما يعطون، لا ما كان ينتظر منهم ! وألا يتحمل الأمور... وضبط راحب الفكر نفسه هذه المرة وتأهب لتأدية تحية مختصرة لا يزيد فيها على حد اللباقة، ولا ينقص ذرة، وإذا هو لهسته يرى الزوج قد نهض لاستقباله عتلاً به، راحياً منه أن يتفضل بالجلوس^(١).

فى هذه الفقرة عدة كلمات تدل على أقوال صدرت من إحدى الشخصيات، مثل كلمة «يوصى» وكلمة «التحية» وكلمة «راحياً» لأن كلاً من الوصية، والتحية، والرجاء، لا يكون إلا كلاماً، لكن الراوى لم يقل هذا الكلام، إنما يقول: «يوصى نفسه بأن يأخذ الأشياء كما تقع» ولو جعل هذا الأسلوب فى الأسلوب الحر المباشر لقال: عند الأشياء كما تقع.

وبين هذا الأسلوب التقريرى السردى والأسلوب الحر المباشر منطقة وسطى، تأتى على ثلاثة أساليب هى:

١- الأسلوب المباشر، وفيه يدعى الراوى بالتقديم لكلام الشخصية أو توجيهه فقط، وهو أسلوب كثير جداً فى القصص والروايات مثل: «ردت لىلى:

- متى تزكون هذه التناقضات أبها البرحوازيون المتفتنون.

قال محمود فى هدوء:

- هذه ليلة وداع. . وليست ليلة تسوية الحساب.

ضحك عبد الله فى سخرية:

- بدأ السيد محمود يتكلم بلغة الحساب^(٢).

فالراوى فى هذا الأسلوب يقدم لكلام الشخصيات فقط، ثم يدعها بعد ذلك تقول أو تفكر.

٢- الأسلوب غير المباشر، وفى هذا الأسلوب يختلط كلام الراوى وكلام الشخصيات، وإن كانت الضمائر ما تزال راجعة للراوى، وذلك مثل قول توفيق الحكيم فى الرباط المقص: «على أنه فى ذلك الصباح وقعت فى يده رسالة استوقفت نظره واسرعت

(١) توفيق الحكيم: الرباط المقص، ط الهيئة العامة للكتاب. سنة ١٩٩٤. ص ٩٩.

(٢) ط وادى: حمار با مصر، مكتبة مصر. سنة ١٩٩١ ص ١٢.

النفاته، هي رسالة فناة تقول : إنها فى الثانية والعشرين، وإنها تريد الاشتغال بالأدب وتسأله بإصرار أن يأذن لها فى مقابلته كى تبسط له أمرها وتلتقى بأبه فيها، و لم تذكر اسمها ولا عنوانها، ولكنها قالت: إنها ستعاطبه بالتليفون لتعلم منه الموعد الذى قد يضرب للقاء» (١).

فى هذه الفقرة يتفرق كلام الراوى عن كلام الشخصية، فالراوى يقدم لكلامها - كما فى الأسلوب المباشر - لكنه يزيد على ذلك أنه لا يتيح لها إعادة الضمائر عليها، ولو أن توفيق الحكيم قال «لكنها قالت : إتنى سأعاطبك بالتليفون» لنحول الكلام السابق إلى الأسلوب المباشر .

٣- الأسلوب الحر غير المباشر وهو أسلوب رغم قلته فى القصص والروايات العربية غير أنه أسلوب فنى تخفيف للظل، يتدخل فيه الراوى فى عمق كلام الشخصيات المتحدث، فلا يعرف أهر كلامه أم كلامها، لأن الخطاب مخاطبه والضمائر تعود عليه لكن اللغة لغتها، وهو أسلوب يتضمن فى داخله والحة المفارقة، فقد تكون الشخصية من الطبقات العامة السرقية - وهذه الطبقة كما هو معروف لغتها الخاصة - ثم يأتى الراوى ليرد الأحداث التى وقعت لها مستخدماً هذه اللغة، دون أن ينسب إليها، كان يقول مثلاً : «وجلس الشاعر الكبير بعد إفلاسه ينشئ لذهاب، وأصبح عرضة لكل من يريد أن يولس أو يتمقلت عليه، وقال كثير من حوارة إنه أصبح يعيش سفلقة» فكلمات مثل ينشئ، ويولس ويتمقلت وسفلقة ليست من كلام الراوى بل هى من كلام المجهور المحيط بالشاعر المذكور، مزجه الراوى بلغته والمخله زاوية لرؤيته .

وبهذا فإن لينشئ وشورت قد تمخذا عن حملة أساليب تختلف حسب درجة اقتراب خطاب الراوى من خطاب الشخصيات، وهى على التوالى: التقرير السردى، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر، ثم الأسلوب المباشر ثم الأسلوب الحر المباشر (٢).

(١) توفيق الحكيم : الرباط الكنسى ص ٩١.

(2) G.N. Leech and M.H Short : Style in fiction, p 344.

بعد هذا العرض لتطور مفهوم الراوى وتنوعه لدى بعض منظرى الأدب ونقادہ، يتضح أن التطور والخلاف لم يتطرقا إلى ماهية الراوى إلا نادوا، فالراوى الذى تحدث عنه أفلاطون قريب من الراوى الذى تحدث عنه باختين وجورج جانت وليتش، وإنما كان محور الخلاف الحقيقى حول بعض أمور تتعلق بالراوى منها :

١- الأمر الذى يوكده حضور الراوى أو غيابه فى النص، أى فى أسلوب القص، فإفلاطون يرى أن حضور الراوى يمنع ما يسمى «الرد البسيط» وأن غيابه يمنع الدراما، أما هنرى جيمس ومن لف لفه فيرون أن غياب الراوى يودى إلى خلق أسلوب جديد فى القص هو أسلوب العرض، وأن حضوره يعود بالقصة إلى الأسلوب الإخبارى التقليدى، أما باختين فيرى أن ظهور الراوى ليس إلا تضييماً لخطابه وصوته وتكريماً للدور هذا الصوت، حتى يصبح هو الصوت المحورى أو العنصر المهيمن على السرد، ويرى بنفست أن وجود الخطاب القصصى نفسه مرهون بوجود الراوى، فالقصة تظل مجموعة من الأحداث والأفعال والشخصيات حتى يأتى دور الراوى فيحولها إلى خطاب لقوى أو منطق كلامى يوجه إلى مستمع، ويعمل على التأثير فيه، فحينما وجد الراوى وجد الخطاب السردى، ويرى ليتش أن الحضور المكثف للراوى يصنع التقرير السردى، وأن غيابه بعض الشيء يمنع الأسلوب غير المباشر، ثم إذا غاب أكثر جاء الأسلوب الحر غير المباشر، ثم إذا غاب أكثر جاء الأسلوب المباشر، حتى إذا اختفى تماماً أصبح الأسلوب حراً مباشراً أى مجرد حوار كحوار المسرحية .

٢- المدخل الذى ينهى ولوجه عند البحث عن الراوى ، وهذا يعتمد على المنهج الذى اتخذته كل مدرسة، وهذا المنهج أيضاً له ظروفه ومؤثراته، فالمدرسة التقليدية منذ أفلاطون حتى هنرى جيمس تنظر إلى الراوى من ناحية وجهه الإنسانى، باعتباره أحد شخصيات العالم الخيالى الذى تنبع به القصة، بل كان ينظر إليه قديماً على أنه ذلك الإنسان الواقعى الذى يروى القصة بلسانه، وبعض بين جمهور القراء فلم يتحدث أفلاطون مرة عن راي للإلياذة غير هوميروس نفسه، ولم يتحدث أحد عن راي للملحمة أخرى غير الشاعر النسوبة إليه، وهذا أمر مقبول ومفهوم فى ظل سيادة الأدب الشفاهى، أما هنرى جيمس فعلى الرغم من أنه لم ينظر إلى الراوى هذه النظرة فإنه

كان يتحدث عنه بوصفه إنساناً متعبلاً داخل نسج القصة، إنسان قادر على وعي العالم المحيط به .

أما المدرسة البنوية فكانت تنظر إليه على أنه مجرد عنصر أو محيط فى نسج البناء الفنى الكلى للقصة أو الرواية، لكن المدرسة الأسلوبية لا تعدّه أكثر من موقع خطائى أو كلامى، ولكل من المدرستين البنوية والأسلوبية أصولها الفلسفية وظروفها الفكرية والعلمية التى شكلت منهجهما، فالأولى نشأت فى إطار الفكر البنوى الذى يرى أن العالم كله بنية واحدة متكاملة تشبه الآلة، وأن الإنسان فيه ليس إلا عنصراً أو ترساً، وأما الأسلوبية فقد نشأت فى ظل اضمحلال اليقين بقدرة الإنسان على معرفة العالم أو السيطرة عليه، بعدما اكتشف هذا الإنسان خطأ منطق القديم نحو الأشياء، وبعدها اكتشف البعد الزمانى الذى قلب المنطق الإنسانى وغير صورة الإنسان ومكانته فى نظر الإنسان نفسه، فأصبح الإنسان مجرد موقع، وبدون هذا الموقع لا يمكن الحكم على الأشياء، بل لا يمكن إدراكها، فالشيء الواحد يكون أو لا يكون - حسب النظرية النسبية - إذا اختلفت مواقع المدركين له .

لكن مهما اختلفت الآراء والمداخل فإن الحقيقة التى تنبئ إليها باحثين، والتى استطاع بنفسه أن يصوغها صياغة محكمة، ثم طبقها الأسلوبيون تطبيقاً صارماً، ما تزال هى المنطلق الذى ينبغى أن يبدأ منه كل بحث عن الراوى، هذه الحقيقة هى أن النص القصصى فى حقيقة أمره ليس إلا لغة أو كلمات، وأن أى بحث عن أى عنصر فيه ينبغى أن يبدأ من اللغة، وبناءً على ذلك فإنه لا مجال للتعرف على الراوى بوصفه راوياً إلا عن طريق الأثر الذى يخلقه حضوره فى هذه اللغة المكونة للنص، فدراسة الراوى فى حقيقة الأمر ليست إلا دراسة للخطاب السردى، أى أنه دراسة للوظائف اللغوية التى يتركها وجوده فى هذا الخطاب، باعتباره مخاطباً، وهذه الوظائف ذاتها تعد من ناحية أخرى العلامات الوحيدة التى يمكن التعرف على صورة الراوى من خلالها، إذ لا وجود لراوى خارج هذا الخطاب اللغوى، لأنه هو الذى يصنع الراوى، وليس الراوى هو الذى يصنعه كما كان شائعاً لدى النقاد .



النصل الثالث

وظائف الراوى وعلاماته .

كشفت قراءة النصوص القصصية من قِبل النقاد والمنظرين - على مدى تاريخ القصة المدون - عن عددٍ من الوظائف التى يقوم بها الراوى، والتى تظهر إذا ظهر فى النص وتستل باعتبارها، وهذه الوظائف هى نفسها العلامات التى تدل على وجوده إن كان ظاهراً، وعلى اعتفائه إن كان مستتراً، ويمكن تلخيص هذه الوظائف فيما يلى:

١. وظيفة الحكى أو الإخبار،

وهى أبرز وظيفة للراوى وأشدها رسوخاً وعراقة، فحبشما وجد الحكى دل ذلك على وجود حادثة، وأقصد بالحكى الإخبار، أى توصيل الحكاية من مخاطب يحاول التأثير فى مخاطب عن طريق السرد، وينشأ عن ذلك مايسمى لدى نقاد القصة بمصطلح «المخاطب السردى» أو الأسلوب الإخبارى السردى القائم على التوازن بين حدثين وفاعلين وزمانين، حدث الفعل من ناحية، وحدث الإخبار عنه من هذا الفعل من ناحية أخرى، ثم زمان الفعل من ناحية، وزمان الإخبار عنه من ناحية أخرى، ثم فاعل الفعل من ناحية، وفاعل الإخبار عن هذا الفعل من الناحية الأخرى، وقد أطلق البلاغيون القدماء على هذا النوع من الأساليب: الأسلوب الخبرى، وعرفوه بأنه ما يقبل الصدق والكذب لذاته، تفرقاً بينه وبين الأسلوب الإنشائى الذى لايقبل ذلك، ومن الغريب أن شراح النصوص البلاغية صوّروا معظم اهتمامهم على قضية الصدق والكذب، وتركوا جوهر القضية، وهو إمكان قبول العبارة لأن توصف بهذا، لأن إمكان القبول فى ذاته يقتضى الموازنة بين موقعين، وقد لاحظ البلاغيون الأولون أن الأسلوب الخبرى يحتوى على هذين الموقعين، موقع الفعل وموقع القول، وهذان الموقعان إما أن يكونا متطابقين فيكون الخبر صادقاً، وإما أن يكونا مختلفين فيكون الخبر كاذباً، أما الأسلوب الإنشائى فلا يحتوى إلا على موقع واحد فحسب، هو موقع القول، ولذلك لايمكن أن يوصف هذا الأسلوب بالصدق أو الكذب .

ولتوضيح ذلك أنظر إلى الفعل السردى فى الجملة التالية :

«مخرج زيد من منزله فى الصباح الباكر» نجد الفعل «مخرج» هنا يعبر عن حدثين: أولهما حدث الخروج الواقع من زيد، وثانيهما حدث الإخبار عن الخروج الصادر عن الراوى، ونجد أن فاعل الحدث الأول زيد، وفاعل الحدث الثانى راوٍ تعمد توصيل الخبر إلى مستمع بغية التأثير فيه، ونجد أن زمان الحدث الأول غير زمان الحدث الثانى، ومن ثم فقد يتطابق القول مع الفعل، كأن يكون هذا الشخص المسمى زيدا قد مخرج فعلاً، وقد لا يتطابق فيكون الكلام عندهم كذباً، ومن المزايق التى زلت فيها أقدام بعض النقاد القدماء أنهم جعلوا كل عبارة لا يتطابق فيها الموقعان كذباً، ولذلك أدهشوا التحليل فى دائرة الكذب، فعلموا أعذب الشعر أكذبه .

المهم أننا نستطيع القول بأنه حينما وجد هذا النوع من الأساليب وجد الراوى، وحينما وجد الراوى وجدت هذه الأساليب، وحينئذ تكون وظيفة الراوى هى القول، وليس الفعل، رغم أنه قد يقوم بالوظيفتين فى وقت واحد، وذلك فى الأساليب التى تستخدم ضمير المتكلم، أو التى تستخدم ضمير الغائب الذى يعود على ذات الراوى، فى هاتين الحالتين يكون فاعل الحدث هو نفسه فاعل الفعل .

وظيفة الحكى هذه لا تقتصر دورها على إبراز موقع الراوى وتمييزه عن موقع الشخصيات والأحداث، كما أن هذا الموقع ليس هو وحده الذى يشير إلى الراوى ويدل على وجوده، بل هناك علامات تختلف هذه الوظيفة هى أكثر دلالة على وجود الراوى وتحدد موقعه من كل ما سبق، فالراوى عندما يخبر عن حدث أو منظر من المناظر فإنه لا ينقله كما هو بمخالفه، بل يقدم صورة له، وما دام الأمر أمر نقل صورة فإن عدداً كبيراً من التعديلات لابد أن تطرأ على هذا الحدث، حتى يتحول إلى صورة من هذه التعديلات:

أ — أن الراوى بالضرورة لا ينقل جميع التفاصيل الدقيقة التى وقعت، ولا يصف جميع الأشياء الواقعة فى المكان الذى وقعت فيه، بكل جزئياتها وحياتها وألوانها وأحجامها وأوزانها وطبائعها، ولا يوجد راوٍ يمكنه ذلك، لكن الراوى يتقن من كل ذلك ما يعبر عن وقوع الحدث فى هذا المكان، وما يرمس صورة له، والانتقاء اختيار، والاختيار حرية، والحرية هى أولى مراحل التدلّل الإنسانى الذى يصنع التعبير الفنى، وهذا الاختيار ذاته هو الذى يبرز شخصية الراوى ويحدد معاملة .

واختار الراوى لهذا الجزء من الحدث دون ذلك أو لهذا المشهد دون المشهد الآخر له دوافع عديدة، منها: الرغبة فى التأثير فى المعاطب، ومنها الرغبة فى اتقان الحبكة حتى تكون أكثر جمالاً، ومنها الرغبة فى النقد وإبراز اللقطات المولدة أو التى يرغب الراوى فى تقديمها، أو غير ذلك، لكن كل ذلك يتم بطريقة الخاصة وحسب ذوقه الخاص، وقد يكون الاختيار بهدف إبراز الرؤية التى يحاول النظر إلى الأحداث من ناحيتها، فزاوية الرؤية التى يتعمقها الراوى لها القسط الأكبر من الاختيار، فإذا تبنى الراوى مثلاً رؤية إحدى الشخصيات ذكر ما يمكن لهذه الشخصية أن تدركه، وأهمل ما لا يمكن لها إدراكه، وأظهر ما يعنىها، وأخفى ما لا يعنىها، وكثير ما تراه كبيراً وصغيراً ما تراه صغيراً.

ولتوضيح ذلك اقرأ هذه الفقرة الواردة فى قصة «رحلة الأسطى أحمد وأخته بهية» لبورس القعيد فى مجموعته «تجفيف الدموع» والتى يقول فيها «فى داخل البيت كانوا أربعة رجال والأم وبناتها الثلاث، الملابس ليست مسواه، وشكل الرجال والنساء معاً يؤكد أنهم كانوا نساءً، والنظرات تالفة وشعر الأم وبناتها منكوش، وقمصان النوم ليست مستقرة فوق الأجساد»^(١) نجد الراوى يذكر فقط ما يمكن لعينى أحمد أن تراه وتهتم به فى هذا الموقف خاصة، وإن كان الراوى يعرف أكثر مما يعرفه أحمد، فقد كان يمكنه أن يذكر محتويات البيت، من أثاث وأعمدة وأبواب وحوائط وأرضيات، وكان يمكنه أن يتحدث عن مشاعر الأسطى أحمد الداخلية وهو داخل البيت أول مرة، وكان يمكنه أن يركز على شخصية واحدة من الشخصيات النسائية التى كانت فى المنزل. لكن الراوى آثر أن يلم الأمر عن طرفى بيان عدد الموجودين وأجناسهم، كما أن الراوى لم يتعمق فى التعرف الباطنى على العلاقات التى تربط الرجال بالنساء، بل يصرح بأن هذه هى الأم وهؤلاء بناتها وهؤلاء هم رجال، بمجرد رجال، وعندما تطرق قليلاً إلى المهنات التى كانوا عليها لم يتحدث إلا عن هيئة الشعر والملابس، وهذه الأمور كلها تظهر صورة الراوى وإيقاعه السريع الذى لا يرغب فى الدخول فى التفاصيل، كما تكشف عن الرؤية التى اتخذها.

ب — ومن التعديلات التى يدخلها الراوى على الحدث الذى يصوره أنه لا يذكر

(١) بورس القعيد «تجفيف الدموع» طبعة العامة للكتاب، سنة ١٩٨١ ص ١٨.

الأحداث حسب ترتيبها الزماني . أو الذى ينبغي أن تكون قد حدثت حسب ترتيبه، بل يقدم ويؤخر، فيذكر أحداثاً لاحقة قبل أحداث سابقة، وبذكر الحدث ثم يذكر بعد ذلك حدثاً كان معاصراً له، أى أن الأحداث رغم وقوعها فى وقت واحد فإن الراوى لا يمكنه أن يحكيها فى وقت واحد، وهكذا نجد الترتيب الزماني للسرد غير زمان الأحداث، وهذا يكشف عن اليد الخفية للراوى .

جـ — أن الراوى يملك من الخيارات الأسلوبية فى صياغة الحدث الواحد عدداً لا بأس به، لكنه لا يختار إلا طريقة واحدة، وهذه الطريقة هى التى تدل عليه، وهى التى تحدد أسلوبه، ونتيجة لذلك فإننا لا نجد تناسباً بين مقدار السرد ومقدار الأحداث، فقد يطول السرد وتقتصر الأحداث، وقد تمتد الأحداث ويقتصر السرد، وقد يحد راوياً يستعمل الجمل القصيرة وآخر يستعمل الجمل الطويلة، ويحد ثالثاً يستعمل اللغة الشعرية البليغة، وآخر يستعمل اللغة التقريرية.... وهكذا .

بجمل الأمر أن السرد القصصى أو الروائى فى قصة أو فى رواية ما ليس إلا اعتباراً واحداً من عدد كبير من الصور الممكنة، والتى يمكن لكل صورة منها أن تكون رواية أو قصة، ربما أجمل أو أقل جمالاً من القصة الموجودة، ولكن الصورة المحاضرة للسرد إنما كانت الاختيار الأوحده لهذا السارد خاصة، إذ لو حدث أى تغير فى السرد لتغير وجه الراوى وموقعه، ولأصبح راوياً آخر.

٢- وظيفة الشرح والتفسير :

جمع جوارحنا هذه الوظيفة مع الوظيفة السابقة «وظيفة الحكى» فى وظيفة واحدة، أطلق عليها اسم الوظيفة السردية (Narrative Function) (١) وتختص هذه الوظيفة — أى وظيفة الشرح والتفسير — بعدم الاكتفاء بنقل الأحداث وتصويرها، بل بالتعلق عليها وإيضاحها وبيان عللها، أى أن الراوى يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن حكاية الحكاية، عن أصل الحكاية، ومن ثم فإن التعليل والشرح والتفسير يبرز الخصائص الذاتية لهذا الراوى، ويرسم صورته، فالأحداث نفسها عندما تقع فى الحياة لا تكون معقدة أو مفسرة، وكذلك فإن العرض المحايد لما ينبغي ألا يضيف إليها شيئاً جديداً ما دام الهدف هو مجرد إعطاء صورة لها، لكن الحقيقة أن قطعها عن

(1) Gerard Genet: Narrative die course, p 255.

سباقها الحياتى وإدراجها فى سىال آخر يجعلها أكثر وضوحاً وأسهل تفسيراً، وكذلك فإن الحدث عندما يحكى عن طريق وعى بشرى لأن هذا الوعى لا يملك أبداً أن يكون محايداً، إذ لابد أن يبحث عن الأسباب والمسببات .

وكل حكاية يمكن أن يكون لها عدد هائل من الأسباب والعلل، حسب اختلاف الرؤية المبنية لهذه الحكاية، أى حسب اختلاف الراوى، لذلك نجد الفقرات السردية الدالة على الشرح والتفسير فى كثير من القصص والروايات تفوق الفقرات السردية الدالة على حركة الحكاية، ونجد بعض الروايات تنكّىء على هذه الوظيفة اتكاءاً تاماً فلا تستخدم الحكاية إلا لتقيم هيكل القصة فحسب، لكنها تتلاعب بعملية التفسير والتعليل، فتجعل الراوى يحكيها مرة عن طريق رؤية، ثم يحكيها مرة أخرى برؤية متغيرة، ثم يحكيها مرة ثالثة ورابعة، وفى كل مرة يصبح للحكاية معنى جديد وتفسير جديد، رغم أن الحكاية واحدة، كما فى الرواية ذات الراوى المتطور، أو متعدد الوجوه، مثل رواية «لصبة النسيان» لعماد مرادة .

٣ - وظيفة التقويم :

ومن الوظائف التى تصل اتصالاً مباشراً بوظيفة الحكى والتفسير السابقتين وظيفة «التقويم» ويدخل فى إطار هذه الوظيفة النقل التحيز لكلام الشخصيات وفكرها، والتفسير المفروض لأفعالها، وكذلك مناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أو خطئها ثم تأييد فكرها أو تفنيده أو تطويره، والعنصر الذى يضيفه الراوى فى النص، أو الذى يدل على الراوى فى النص، هو ظهور فكر الشخصيات وكلامها وأفعالها موزوناً بفكر آخر، وبكلام آخر، وقد يبدو هذا التقويم من خلال الأسلوب السردى المستخدم فى نقل الأحداث أو الأفكار أو الأقوال، وقد تنبه القراء إلى هذه الوظيفة، فالقارأين فى معرض حديثه عن الأقوال التى يستخدمها الخطيب فى دحض آراء الخصوم يذكر أداة ناجحة فى ذلك، وهى أن يعيد الخطيب رواية كلام الخصوم وأفكارهم وأفعالهم بأسلوبه هو، فإذ إن فعل ذلك يظهر أفعالهم وأقوالهم وكأنها معوجة منحرفة، لأنها تظهر معوجة وموزونة من خلال رؤيته هو، والتى يفرض المستمع أنها رؤية سوية مستقيمة، لكنها ليست كذلك .

والحقيقة أن أكثر الكلمات الوصفية فى اللغة العربية هى فى ذاتها كلمات تقويمية

سببة، فكلمات مثل كبير، وصغير وطويل، وقصير، وثقيل، وخفيف، وحمل، وقوى، وضعيف، كلها تعتمد على معيار غير معروف، وهو معيار متزوك لتقدير المتحدث الذى هو الراوى فى القصة، فهذا الشيء الموصوف كبير بالنسبة لماذا؟ وخفيف بالنسبة لماذا؟ وثقيل بالنسبة لماذا؟ فالمعتر حبار فى عتّى المصنور، حفر هزيل فى عتّى السر، فكما أن كلمة «كتب» فى العبارة السرية تحتوى موقعين: (موقع الفعل الدال على الكتابة وموقع الفعل الدال على الإخبار)، فإن كلمة «كبير» تحتوى على موقعين أيضاً: الموقع الذى يوصف منه الشيء المذكور بهذه الصفة، والموقع الذى يحدد هذا الموقع السابق من السوء أو الانحراف.

٤- الوظيفة المباشرة: (Directing Indication)

والذى أطلق عليها هذا المصطلح هو حمار جانيث، لكن جورجيس بلن يطلق عليها «الإشارات المباشرة» (Directing Indication) وهى تشبه وظيفة التمهيد التى حملها جاكوسون إحدى وظائف اللغة، كما يصرح بذلك حمار جانيث نفسه^(١)، ويمقتضاها بشو الراوى إلى أشياء فى الحياة المعيشة التى يحياها القراء، وبجهاها المؤلف نفسه، ثم يلحقها هذا الراوى بأشياء داخل القصة، وذلك مثل الإشارات التى تحدد الطبقة الاجتماعية للشخصيات، أو مستواها الوظيفى، أو الاختصاصى، أو انتماءاتها السياسية والفكرية والاجتماعية، ويضع توماشفسكى هذه الوظيفة تحت ما يسمى بالتحفيز الواقعى، لأنها تقوم بمهمة الإيهام بالواقعة الأحداث، عن طريق إدخال مواد غير أدبية فى نسج العمل الأدبى، كالربط بين إحدى شخصيات القصة وشخصية تاريخية معروفة، كأن يقول مثلاً: «كان صديقاً لسمد زغلرل» أو بأماكن معروفة كالقاهرة ولندن وباريس الموجودة فى القصص والروايات، أو أزمان معروفة كالربط بين أحداث ثلاثية نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩، والربط بين مولد مصطفى السعيد بطل رواية موسم الهجرة للشمال للطيب صالح وهزيمة الخليفة التعايشى على يد القوات البريطانية فى السودان.

(١) Ibid. p 265.

٥ - الوظيفة التعبيرية (The function of communication)

وهذه الوظيفة تتطابق - كما يقول حوار جانيت - مع الوظيفة الانفعالية عند جاكوبسون (The emotive)، وتظهر هذه الوظيفة في تلك الإيماءات الغنائية التي تنطلق من فم الراوى، ولا يكون لها هدف سوى التعبير عما يجول في نفسه هو، فهو يجلس في حلوة تشبه حلوة الشاعر الغنائي الذى يترك لمشاعره العنان، فيناجى نفسه، ويتحدث عنها، وينقب عن أطراف ذاكرته، ويجتر تجاربه اللاتية، وأحزانه وأفراحه، ويتماهى في رسم صورة لذاته، وقد أدرج توماشفسكى هذه الوظيفة في إطار ما يسمى «التحفيز السيكلوجي» وقد أفرطت الروايات المعروفة بالروايات السيكلوجية في هذه الوظيفة، وكذلك رواية الاعترافات وروايات تيار الرعى .

٦ - الوظيفة الأيديولوجية (The narrator's ideological function)

وهي وظيفة تتعلق بالخطاب التنويرى أو الدبوى أو الأخلاقي أو الملهي الذى يحمله الراوى في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث، وتتعلق أيضاً بالقوانين التي يستعملها في ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف هذه القوانين عن الاتجاهات الفكرية التى تدعوله القصة، أو تعبر عنه، فقد يصاغ موت البطل على أنه مسبب عن أعماله الشريرة التى جلبت عليه نعمة السماء، وقد يصاغ على أنه كان نتيجة لمعاداته الصعبة غير السليمة خلال ممارسته لهذه الأعمال الشريرة، مما جعله يصاب بالأمراض التى أودت بحياته، وقد يصاغ على أنه كان سبباً عن ضياع الثمينة التى كان يربطها فى عنقه.

على أن الخطاب التنويرى إذا زاد عن حده حطم بناء الرواية أو القصة وحولها إلى محطبة دينية أو أخلاقية، أو منشور سياسى، كما هو الحال فى كثير من الروايات السياسية والقصص الدينية .

٧ - وظيفة التأليف أو الوظيفة الجمالية،

بالإضافة إلى ما سبق فإن الراوى يقوم بوظيفة أخرى، أطلق عليها توماشفسكى: «التحفيز التأليفي»، وقوام هذه الوظيفة يعتمد على تحويل الحياة الفجة إلى صورة فنية، عن طريق رؤية الراوى وصورته، فبواسطة هذا التحويل يورق الكاتب هذه الحياة، فى صورة يمكن إدراكها بجمجمة، ف رؤية الراوى هي التى تنظم أجزاء هذه

الحياة باعتبارها تجربة أو عبوة إنسانية مسروجة على صفحة ذاكرة واعية، وعندئذ تحول القصة إلى منظومة مترابطة، لوتزع منها محيط لا تنفرط عقدها، فيزداد العمل الفني انسجاماً وتركيزاً وتناغماً وإيقاعاً كلما ازداد التركيز على هذه الوظيفة.

وتبدو هذه الوظيفة بجملاء من خلال اختيار الراوى لجزئية فى الحدث دون أخرى، أو لصورة تعبيرية دون أخرى، ولا يكون هناك أى سبب لهذا الاختيار إلا انسجام النص وتناغمه وإبراز إيقاعه فقط، ففى ثلثية لمجيب محفوظ مثلاً - بمجد الراوى بصور دخول السيد أحمد عبد الجواد إلى منزله آخر الليل عن طريق مجموعة من اللوازم الصوتية والبصرية، مثل صفى الباب وهو يهلق، ووقع العصا على درجحات السلم، والمصباح المدلى فوق الدرابزين، فإذا تقدم الراوى فى القص وأراد أن يصور دخول السيد مرة أخرى عاد إلى هذه اللوازم نفسها، وقد كان يمكنه أن يصوره بمعدات الطرق الأخرى، إلا أنه اختار هذا التكرار من أجل التناغم والإيقاع فحسب، من أجل توليف العالم الخيالى وتناغمه، ومثل ذلك تكرار الأحداث التى تقع للشخصيات وهى تجلس عند كل عصر فى منزل الأسرة فى «بن القصرين» لشرب القهوة، وتكرار صوت المحين المساعد من حجرة الفرن عند كل صباح . وهكذا. ونرى هذه الوظيفة بارزة جداً فى روايتى الخرافات وحكايات حارثا، ويمكن أن نلمس هذه الوظيفة كلما دفع الراوى عمود قصصية وعطائية لا تودى أية وظيفة فى القصة سوى إخراجها بالمظهر الجمالى، كالنغم الذى يجمع بين الأحداث المتشابهة، والتوازى الذى يمتصه الراوى بين الأحداث وبين الأشخاص، وكالمعارات المسجوعة فى ألف ليلة وفى المقامات، والكلمات المكررة وغير ذلك. إنها وظيفة تتعلق بنظم الرواية وتناغمها .

٨ - وظيفة التفریب:

أول من أشار إلى هذه الوظيفة هو الناقد الروسى شلوفسكى، ويقصد من التفریب النظر إلى الأشياء برؤية جديدة، فالكتاب يجعل أحداث قصته منظورة من زاوية راوٍ فإنه يبدىها فى صورة تكسر رتابة الواقع، وتظهره بعيون غريبة، يقول شلوفسكى فى هذه الشأن : «فقد جعل تولستوى أعمال قاعز مغربة وذلك عندما وصلها من وجهة نظر فلاح ذكى. .. وعرفت الرواية الإغريقية القديمة هذا النسق عندما وصفت المدينة من وجهة نظر فلاح»^(١) .

(١) شلوفسكى : نظرية النهج الشكلى، نصوص الشكلاتين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب ص ١٢٨ .

والحقيقة أن الأشياء تضع معالمها تحت وطأة الرتبة، فصاحب المنزل لا يتنبه إلى الشروع الصغرة التي تامت ببطء في جدران منزله، لأنه اعتاد عليها وألفتها عنها، وإنما يراها فقط الضيف الغريب، فالمعجون الغريبة أقدر على الإحساس بالأشياء .

ومن ثم يرى الفلاسفة أن المعون التي يمكنها أن تكشف حقيقة العالم هي تلك التي تنظر إليه بعيني طفل، هذه الرؤية قد تنظر إلى المعقول على أنه لامعقول، وقد تنظر إلى اللامعقول على أنه معقول، فقد يصور العالم الذي يعج بالعقل من وجهة نظر رجل غتله مثلما فعل ابن فضلون المجنون مثلاً في أشعاره، وقد تصور الأحداث الخيالية أو الروحية من وجهة نظر عاقلة، وذلك مثل القصص النفسية التي يخرجها طبيب يعالج مريضاً، أو القصص المعتمدة على رواية الأحلام .

فالراوي يخرج الأشياء من كونها موجودة وجوداً عابداً إلى كونها أشياء ذات دلالة، ويقطعها عن سياقها الحياتي إلى سياق آخر فني، ويخضعها حتى لكي تمثل للمقل الإنسان، عقل الراوي وعقل القارئ، فتبدو أكثر غربة، وفي الوقت نفسه أكثر وضوحاً ودلالة .

٩ - وظيفة التوثيق :

من الوظائف التي تناط برتبة الراوي توثيق القصة، أي حمل القارئ أكثر ثقة في صدقها، فالقارئ إذا لم يشعر بهذا الصديق فإنه لن يقبل عليها، ولن ينفع لها، وتختلف أساليب التوثيق باختلاف العصور والأقوال، فظهور الراوي أحياناً يقدم مصدراً مقنعاً موثقاً به للمعرفة، عن طريق ضبط الأساطير أو إثبات شهادات الشهود، إن كان الراوي واحداً ممن شهدوا الأحداث المروية، وكان يجعل القاص مثلاً راوي إحدى القصص التي تحكي أحداث الحروب الصليبية جنداً من جنودها، أو أسيراً من أسراها، أو مورسماً وقعت في يده مجموعة من الوثائق التي كشف النقاب عنها، أو غير ذلك .

وقد يعمل الراوي على إضفاء الموضوعية على القصة، فتبدو أكثر صدقاً، وذلك في القصص التي يستد فيها، أو القصص التي يرويها بضمير الغائب، وفي هذه الحالة يستطيع المؤلف أن يبدو بعيداً عن القصة، لأنه قد اتخذ من شخصية الراوي قناعاً له لأخرجها من الذاتية، ومن ثم يمكنه أن يخاطب، أو يبلغ في الوصف أو في الحماس،

دون أن تفقد القصة صفة الموضوعية، وفي الوقت نفسه يعمل على الإيهام بصدق ما يرويه، مجرد إيهام يتزع القارئ من روابط الحياة إلى العالم التخييل الذي هو صورة صادقة للحياة .

١٠ - إدخال سمات شفهية على الأدب المكتوب :

وهذه الوظيفة يمكن الكاتب من إضفاء طابع شفاهي على الكتابة، أى تجعل لفتها شبيهة بلغة الكلام، وهذا الانسجام من لغة الكلام يمنح الخطاب السردى ثراءً وحيوية لا يجلبها فى سواء، فمن المتعارف عليه أن لغة الكلام أكثر حيوية وتأثيراً من لغة الكتابة، لاعتماد لغة الكلام على صورة المتكلم فى توصيل الدلالة، فالتكلم يمكنه أن يرفع صوته، أو يخفضه أو يلوّنه أو ينغمسه، ويستطيع أن يشر بأصابعه، ويبرمش عينيه ويرأسه، كما أن وجهه يحرّ عند الحثول، ويضمرّ عند الخوف، ويرمّ عند الغضب، وغير ذلك من العلامات التى تقوم بوظيفة تشبه وظيفة اللفظ، أما لغة الكتابة فلفظ ميتة، هى عبارة عن مجموعة من الرموز الخطية التى يفكها القارئ، ويحولها إلى معان فى رثابة وهندسة، ولذلك فإن وجود صورة للراوى فى الخطاب السردى يمكن الكاتب من وصف حركات الشخصيات وهى تتحدث، ولون وجهها عندنا تخاف أو تغضب، والمواقف التى تحرك فيها، مما يجعل الرواية أقرب للكلام، ومن ثم أكثر حيوية.

الخلاصة :

هذه الوظائف - كما سبق القول - هى العلامات التى تعزز صورة الراوى، بل هى التى تصنعه، وبنوتها لا يكون الكلام خطاباً سردياً على الإطلاق.

ويمكن إجمال كل هذه الوظائف العشرة فى غليفتين اثنتين هما :

١ - الحكى ب - التأثير

فحينما وجد راوٍ يحكى حكاية وأمامه مستمع حقيقى أو ضمتى، «وفى نية الراوى التأثير على المستمع بطريقة ما»^(١) - كما يقول بنفنت - وجد الخطاب السردى.

وإذا استعملنا منهج البنويين فى تحليلاتهم للخطاب الأدبى، وهو المنهج الخاص بالكتابة فى درجة الصغر، واللفظ الشعرية، وحاولنا أن نتبع مواطن ظهور الراوى فى

(١) ترمروف : اللغة والأدب، فى كتاب «الخطاب الأدبى» و«الغزل» ترجمة سيد هانى ص ٨٤.

النص، ودرجة هذا الظهور، فإننا يمكن أن ننظر للراوي الذي يقوم بالوظيفة الأولى فحسب أى وظيفة الحكى بأنه راوٍ خالص، أو راوٍ فى درجة الصفر، فالأصل فى الراوى أن يكون مجرد مبلغ للحكاية، ينقل الخبر عن سمعه عنه إلى من يأخذه عنه، دون تحريف أو تصحيف، أو تدخل منه فى الرواية، بالزيادة أو النقص أو إعادة الترتيب، أو أى إجراء يظهر نواياه أو مقاصده، إنه يقص الحكاية بالتمام والكمال كما تقول القصص القديمة، مجرد ناقل لما سمعه ثم يلفه لمن يمه.

وعلى الرغم من عدم وجود راوٍ بهذا الشكل فى القصص الفنية، غير أننا يمكن أن نستعده معياراً ومقياساً لدرجة السواء والانحراف فى القصص، إذ يمكننا استعداده باعتباره نموذجاً مقوضاً أو مقوضاً، فهو موجود فى الكتب التاريخية، وفى كتب التفسير القرآنى والحديث النبوى، وإذا وجد شيء من ذلك الراوى فى القصص الفنى فعلى سبيل التقليد الساعره أو المقارنة أو التلوين وتوظيف الوثائق.

أما الانحراف الذى يلحق بهذا الراوى المعيارى فقد يكون فى أى اتجاه من الاتجاهات التسعة التى حددتها الوظائف السابقة، وقد يكون فى غيرها، فهى اتجاهات مفتوحة يمكن تعديلها أو مزجها أو اختصارها أو الإضافة إليها، كما أن الانحراف قد يكون سلباً لا يتجاوز مجرد الرغبة فى الشرح أو التأصيل أو إظهار قدر محدود من النوايا، وقد يكون مبالغاً فيه إلى مدى بعيد، وقد يودى التصادى فى استخدام الوظيفة الأولى نفسها إلى خروج الراوى عن السواء ومعنى ذلك أن الانحراف يختلف باختلاف الاتجاه، ويتفاوت باختلاف الدرجة، وهذا الإجراء الذى يفترض وجود راوٍ معيارى شبه باللغة المعيارية التى تحدث عنها (مورخا وفسكى) وراي ينحرف عن هذا الراوى المعيارى يشبه اللغة الشعرية عند أيضاً، هذا الإجراء يمكن استعداده أساساً لتحليل الراوى فى القصة أو الرواية تحليلاً منضبطاً، إذ يمكن استخدام أداة منضبطة لوصف الراوى فى النص ووصف أثره أيضاً .

ولكن كيف يمكننا قياس درجة الانحراف؟ وكيف يمكن تحديد اتجاهه؟ ليس أمامنا فى هذا السبيل إلا النص، فمن طريق اللغة المستعملة فى السرد يتبين السارد، وتتكشف ملامح السرد، عن طريق الكلمات الدالة على حركة الأحداث، والكلمات ذات القيمة، وعن طريق الأساليب المستعملة فى التصوير عن أقوال الشخصيات وأفكارها، وعن طريق المقارنة بين ترتيب الحكاية الزماني وترتيبها السردى، وعن

طريق حجم الموصوفات ودلالة الصفات .

أما عن الكلمات الدالة على حركة الأحداث فقد تكون هذه الكلمات معبرة عن حركة المفصل العامة للمحاكية، وغالباً ما تكون أنشأ ماضية أو مضارعة، مثل خرج وسافر ودخل... الخ وقد تكون هذه الكلمات باردة لاتعبر عن أى هدف آخر غير نقل حركة الحدث، وقد تكون عملة بالمقاصد الأخلاقية أو الاجتماعية أو الانفعالية، وقد سبق الحديث عن المنهج الأسلوبى فى تقسيم تلك المقاصد إلى هذه الأقسام الثلاثة وتقسيم درجتها إلى ثلاثة أقسام أيضاً: عال ومتوسط ومنخفض^(١) بالإضافة إلى هذه الكلمات الدالة على حركة الأحداث، أو على المقاصد النفسية والأخلاقية والاجتماعية، فإن هناك كلمات وصفية وتفسيرية وتعليلية وأساليب وصفية وتفسيرية وتعليلية أيضاً، والسوى فى كل هذا هو الأسلوب الدال على حركة المحاكاة، دون أن يكون هناك تفسير أو تعليل أو تفصيل، فالمحادثة التى تقع فى الحياة المعيشة غير معللة وغير مفسرة، وما يخالف ذلك بعد انحرافاً عن السواء، بحسب المقدار الذى ترد فيه الكلمات والأساليب الدالة عليه، فلو زادت أساليب التعليل والتفسير لظهرت الانحيازات البالية على بروز الوظيفة التفسيرية، وإذا زادت اللفظة ذات القيمة برزت الوظيفة التفسيرية وهكذا .

وأما عن الأساليب السوية والأساليب المتحرفة فقد فصل الأسلوبيون ذلك، عندما صنعوا لوحة توضيحية تميز الأسلوب السوى والأساليب المتحرفة عن هذا السواء ودرجته هذا الانحراف فى كل من حائى نقل الراوى لكلام الشخصيات ونقله لأفكارها، كما يلى: (٢)

ثانياً : نقل فكر الشخصيات

١- الأسلوب الحر المباشر

٢- المباشر .

٣- الحر غير المباشر .

٤- غير المباشر → المعيارى

٥- التقرير السردى للأفكار

أولاً : نقل كلام الشخصيات

١- الأسلوب الحر المباشر

٢- الأسلوب المباشر → المعيارى

٣- الأسلوب الحر غير المباشر

٤- الأسلوب غير المباشر

٥- التقرير السردى للكلام

(١) راجع ص ٥٠ من هذا الكتاب .

(٢)

ومعنى ذلك أن الأسلوب المباشر فى نقل كلام الشخصيات هو الأسلوب السوى، وهو الأسلوب الشائع فى الروايات التاريخية والقصص الدينية والقصص الشعبى، وهو الذى يقدم فيه الراوى كلام الشخصيات، ثم يدعها نقول ما نشاء، فيقول مثلاً ثم قال فلان:.....، ورد عليه فلان قالاً:..... وهكذا .

فإذا انحرف هذا الأسلوب قليلاً فإلى الأسلوب الحر المباشر أو الأسلوب الحر غير المباشر، فإذا انحرف أكثر فإلى الأسلوب غير المباشر، فإذا زاد فى الانحراف، فالتقرير السردى للكلام، أما أساليب نقل الأفكار فتختلف عن ذلك، إذ أن درجة السواء تكمن فى الأسلوب غير المباشر، فإذا انحرف قليلاً فإلى الأسلوب الحر غير المباشر، أو التقرير السردى للأفكار، فإذا زادت درجة الانحراف فإلى الأسلوب المباشر، ثم الأسلوب الحر المباشر .

وإذا انتقلنا إلى ترتيب الحكاية وترتيب السرد فإننا نجد أن البهيون قد أفاضوا فى استخدام هذه الوسيلة التحليلية، وأضافوا إليها الموازنة بين حجم الحكاية وحجم السرد، والموازنة بين زمان الحكاية وزمان السرد، فإذا جاء ترتيب السرد واتجاهه مطابقاً لترتيب الحكاية واتجاهها عُدَّ سويّاً، وإذا خالف ذلك عُدَّ منحرفاً، فالحكاية تعتمد على الترتيب الزمانى المتواصل، وتسهر من الماضى إلى المستقبل، لكن السرد قد يبدأ من النهاية ويسير إلى الوراء لا إلى الأمام، وقد يتقطع، وقد يتغير اتجاهه بين الحين والآخر، وقد يطول عن الحكاية وقد يقصر، وتقتضى درجة سوائه بمدى التزامه بأصل الحكاية، أو بمدى عروجه عليها .

وهذه الحكاية المعيارية التى نقس عليها درجة سواء الخطاب السردى فى النص ليست بالضرورة ملولاً عليها بعلامات مباشرة فى النص، رغم أن النص يدل عليها ويتضمنها، فقد تكون مفهومة من خلال السياق، وعندما تتضاءل وظيفة الحكى إلى أقل مدى ممكن، بل يمكن أن ندرج تخلى الراوى عن الحكى واستأثره وراء الأساليب الحوارية والوصفية ومناجاة النفس تروماً من الانحراف عن الخط المعيارى، من ثم يمكننا أن ندرج وظيفة الحكى نفسها ضمن الوظائف التى تعبّر عن الراوى — الشعرى — المنحرف عن السواء، إذا تلاعب هذا الراوى فى ترتيب الحكاية من الناحية الزمانية، أى إذا خالف ترتيبها الزمانى، وإذا خالف حجمها فزاد فى التفاصيل الجانبية، ولما دى

فى الرصف، وإذا تخلى عن الحكى واستر وراء أفواه الشخصيات، وإذا جاء على أمة صورة تخالف النمط المبارى القائم على حكى المفاصل العامة للأحداث فى ترتيبها الذى نجى به فى الحياة، يجعل القول أن الراوى نفسه قد يكون معيارياً غير فى كراوى التاريخ، وقد يكون شعبياً فنياً كما هو الشأن فى جميع أشكال السرد الفنى، وعندئذ تظهر علاماته بوضوح وتعدد وظائفه وتكثف .

نموذج (١)

من قصة «البوسطجى» لبحى حقى :

«دخل حسنى أئندى مكبه : سخطوته سرهمة، جبهته معقده، وأخذ - أى خطف - البلاغ من يد الفقير، وانفجرت من بين شفتيه لعنة ضاع لفظها على حدتها . يستدعيه المأمور على عمل، ليقوم من وسط عشائه مضطراً، بعد نهار قضاه على ظهر الحمار .

وأخذ التفتير برأب عيني (حضرة العاون) تجرى إثر السطر، وتشتى تلاحق تاليه، فإذا به يرى القطعية تحف، وزالت عن الحدين معطوط قليلة ردت التكبشوة ابتسامة بطل، وقال الفقير فى نفسه وهو يطلع ريقه :

.. الحكام كده . ياما أسرع غضبهم . . ياما أسرع رضاهم !

واسدراج حسنى فى حطته، واستقام ظهره وأسك البلاغ بين يديه، وباعده بفرج برؤيته، ثم بدأ يتلوه على نفسه فى جملة غير مسموعة، كلما نطق بكلمتين رد عليهما بهزة من رأسه، تصحبها تلحمة من حاجبيه وشاركتها رجله اليمنى، فهى - من تحت المكب - تفرط كل تلحمة بنقرة وعشم تعلقاته والبلاغ بضحكة أمالت رأسه، تخرج من وسط الحلق، ثم إلى الأنف وقد تمرود إلى الحلق ضحكة فاحشة، علية غجربة» (١).

هذه الفقرة تحتوى حوالى مئة وخمسون كلمة، بينما لا تتجاوز الكلمات الثلاث على حركة الحكاية إحدى عشرة كلمة فقط، فقد كان لبحى حقى أن يروى الحكاية هكذا :

«دخل حسنى مكبه، وأخذ البلاغ من يد الفقير، ثم بدأ يتلوه»

(١) بحى حقى : بمسوعة دماء وطن، ط دار المنرف، سلسلة القراء (١٠٢) ص ١٣، ص ١١.

ثلاث جمل، كل جملة فيها تدل على فعل من الأفعال الثلاثة التي احتوتها الفقرة :
فعل الدعول، إلى المكتب، ثم فعل تناول البلاغ، ثم القراءة.

وقد جاء بها بحسبى حتى مرتبة حسب وقوعها بلا انحراف، فلو شاء لما أن تكون
غير ذلك لقال مثلاً «أعذ حسنى يقرأ البلاغ الذى تسلمه من الخفير فور دخوله إلى
المكتب» .

أما الانحراف الحقيقى فى هذا الخطاب الروائى، والذى يظهر الراوى إنظاراً
واضحاً فهو يكمن فى التفاصيل والشروح والتفاصيل التى تغمر القصة غمراً، وفى اللغة
الشعرية التى يستعملها بحسبى حتى، فكلمة «انفجر»، وكلمة «لن» بدلاً من كلمتى
(ضحك) و(شتم) وأسلوب المجازة، والتشبيه والتصوير، كلها تؤكد الوظيفة التفسيرية
للاوى .

وكذلك فإن وصف حسنى بأنه أفندى، والحديث عن علاقته بالمأمور عن طريق
وصفه على لسان الخفير بأنه من الحكام، كل ذلك يؤكد الوظيفة المباشرة، كما أن
التفاصيل الدقيقة لحركة حاجبى حسنى أفندى وعينه ورأسه ورجليه، وملاحظة الغفير
لهذه الحركات بإعجاب، تظهر الوظيفة المسماة بوظيفة التفریب، أما الأسلوب
المستعمل فى نقل أحداث الشخصيات فهو أروع بين التقرير المردى والأسلوب
المباشر، ولا يكاد يكون هناك نقل للأفكار، مما يؤكد الوظيفة التفسيرية، ولا يكاد يكون
منك أى أثر للوظائف الأخرى .

وهكذا نجد أن الراوى فى هذا النموذج يكاد يقوم على وظيفة الشرح والتفسير فى
لحاق الأول، ثم على الوظيفة المباشرة ووظيفة التفریب، ثم على الوظيفة التفسيرية.

أما عن المدى الذى وصل إليه الانحراف عن المعيارية فى استخدام هذه الوظائف
يكشف عنه عدد الكلمات المستعملة، فهناك حوالى إحدى عشرة كلمة فقط من
حوالى مئة وخمسين كلمة هى التى تدل على توصيل الحكاية فى أصلها المعيارى.
بإثر الكلمات المكملة لهذا العدد تخدم الوظائف القائمة بالاثار، وهذا يكشف لنا
لر فى هذه اللغة الفنية الرفيعة التى يتحلى بها أسلوب بحسبى حتى فى هذه القصة وفى
نورها، ويكشف لنا أيضاً عن وجه الراوى واحتفاءه وحموه الشخصيات، وراه المبادئ
المجازية والتفسيرية والتحليلية، والكلمات الشعرية ذات القيم العاطفية والاجتماعية.

نموذج (٢)

من رواية (الكرنك) لتحب محفوظ :

«من ركن الشباب البعث الحماس فواراً كالهدير، عند أكثرتهم يبدأ التاريخ بالثورة، غلقاً وراءه جاهلية مرذولة غامضة، إنهم ابتأوها الحقيقيون ولولاهما لنشرد أكثرهم في الأزقة والمواوي والضياع، وقد تند عنهم أيضاً أصوات معارضة توحى بمسارية متطرفة أو إخوانية حفرة هامة ولكنها لا تثبت أن تضع في الهدير الشامل، ولفت نظري خاصة «إمام القوال» الجرسون و«جمعة» بتفنان يفتقر وفتوحاته، بعثان مرارة العيش، ولكنهما بتفنان يفتقر وفتوحاته، كان الفقر هان عليهما من أجل النصر والكرامة والأمل، على أن تلك النشوة لم يزهد فيها أحد حتى المحاسدون والمخادعون، لم يخل أحد من راسب القل والمزمنة والمخدلان فالبهم الفلم نحو الكأس المرعة بتحديثات العدو القديم، نهلوا منها حتى التماله وراحوا يرقصون من وجد الطرب وأي جدوى ترجى من النقد عند السكارى ؟ أنقول الرشوة . - الاعتلاس . - الفساد .. القمع والإرهاب ؟ . طلف أو قليكن أو أنه شر لابد منه» (١) .

هذه الفقرة تكاد تغلر تماماً من التبعات الدالة على حركة الأحداث، إذ لا نجد فيها سوى جملتين اثنين فقط تدلان على حدث فرعي، هما «انبعث الحماس» و«راحوا يرقصون» وباتر الجمل يخصصها بحجب محفوظ للشرح والتفسير، لكن الوظيفة البارزة في هذا الشرح هي الوظيفة الأيديولوجية، فالراوي يخصص القسط الأكبر من كلامه للحديث عن الاتجاهات السياسية السائدة في مصر أحيان أحداث الرواية، وهي الاتجاه اليساري، والاتجاه الإسلامي متفلاً في الإخوان، واتجاه ثالث يمثل الإطار العام الذي يقع الجميع تحت وطأته بما فيهم الراوي نفسه وهو إطار الرشوة والاعتلاس والفساد والقمع .

هذان النموذجان يوضحان حقيقة مهمة، وهي أن الوظائف السابقة، المنسوبة للراوي، توجد في القصص بمرجات متفاوتة، وليس شرطاً أن تكون كلها موجودة في كل راو، أو في كل قصة، فقد يحتوي راوي قصة من القصص على ثلاث منها، أو أربع، أو أكثر، أو أقل، لكن لا وجود للراوي بدونها، فهي في ذلك تشبه الوظائف

(١) بحسب محفوظ : الكرنك، دار مصر للطباعة . دت ص ١١٦، ص ١١٧ .

التي اكتشفها بروب في الحكاية الخرافية، لكننا لا نحازف هنا بالادعاء... كما فعل بروب - بأنها هي الوظائف الوحيدة التي تصنع الراوى، بل نعرف بأن صيغة الراوى صيغة مفتوحة، ومرتبطة إلى مدى بعيد بالإبداع كل قاص، وبتقنيات كل قصة، وبالتطورات التي يضيفها الزمان، فكل وظيفة قد تبدى بمئات الطرق والأساليب، وقد مختزج الوظائف امتزاجاً كامتزاج الألوان، يصعب لمميز عناصرها الأولية، فقط يمكن القول بأن هذه الوظائف هي التي أدركتها قرائح النقاد منذ إنفلاطون حتى الآن .

لكن دراسة هذه الوظائف، والوصول بها إلى هذه النتيجة يطرح بين أيدينا سؤالاً مفاده : هل التفاوت في عدد الوظائف، أو في نوعها، أو سيادة وظيفة على الأخرى يفرز نوعاً معيناً من الرواة ؟ بمباراة أخرى : هل هناك ارتباط بين هذه الوظائف وأنواع الرواة ؟؟



الصل الرابع

أنواع الدلالة

تختلف طبيعة الراوى وموقعه وروايته وصوته باختلاف الوظائف التى يقوم بها، وبالمقدار الذى تحظى به كل منها فى النص، لأن هذه الوظائف هى نفسها العلامات التى تمثله نموذج الراوى وتضبط موقعه، وتصنع قوامه العقلى والجسدى والوجدانى، وتحكم فى طريقة إدراكه للعالم المحيط به، وفى طريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم.

من ثم نلاحظ أن تضمم وظفتى الحكى والتفسير يفرز راوياً ظاهراً منفصلاً (راوياً إيجابياً مبطراً على القصص) وأن نزوب النص من هاتين الوظائفين يفرز راوياً سلبياً أو سترأ، كما أن الوظائف التعبيرية والتفسيرية والإيديولوجية تنتج راوياً غير درامى، يشبه رواية قصص الرسائل والمذكرات الشخصية وقصص الرحلات، بينما يودى غيابها إلى ظهور الراوى الدرامى الذى يمارس عمل القصص أثناء قيامه بمشاركة الشخصيات فى صناعة العالم القصصى، وبالمثل فإن بروز الوظيفة التعبيرية وحدها وتضممها يودى إلى نشوء الراوى الداخلى، واحتفالها يودى إلى الراوى الخارجى. .. وهكذا. غير أنه من الممازفة غير المأمونة الاعتماد على هذه الوظائف وحدها فى تقسيم الرواة، ذلك لأن الراوى عندما يدعى فى نسج العمل الأدبى يتحول إلى عنصر دال، أى أن الكاتب يحمله جزءاً من الرسالة الفكرية والعاطفية والجمالية التى يفتى توصيلها للقارئ من خلال النص، والقارئ أيضاً يستعمله فى تأويل هذه الرسالة أو فى فهمها وفك رموزها، مما يحمّلنا على النظر إلى الراوى على أنه عنصر من عناصر الدلالة، إلى جانب كونه عنصراً من عناصر البناء.

وعلى الرغم من تأكيد بعض النقاد على عدم التفريق بين بناء العمل الأدبى وبين عناصره الدالة، - لأنهم يعدون البنية نفسها هى التى تفرز الدلالة - على الرغم من ذلك فإننا نرى أن بعض القصص التعبيرية تضحى بإحكام البناء فى سبيل إتمام الدلالة،

فتحمل الشخصيات مجرد وسائل لإيضاح المعنى الذى يريده الكاتب، فتلوى عنق الأحداث، وتتفاضى عن الروابط السببية، وعن الواقعية، فى سبيل توصيل هذا المعنى، ويظهر ذلك بجملة فى القصص السياسية والإيديولوجية والدينية .

ففى هذه القصص وأشكالها لاتقوم العلاقة بين الأحداث وبين الشخصيات على أساس التكامل والروابط السببية أو الجمالية، بل على خدمة المهدف الذى أرادته الكاتب، والمعنى الذى أراد توصيله، بصرف النظر عن مدى توافقه أو احتلاله مع تركيب البنية أو جمالها، ومن ثم تتحول القصة إلى ما يشبه المقالة القصصية، أو المنشور السياسى الذى يتخذ من الأسلوب القصصى وسيلة فقط لأداء الغرض الذى أرادته الكاتب .

أما القصص المحكمة البناء فإن مضامينها السياسية والإيديولوجية تمنح من تركيبها الفنى، دون أن يكون هذا التركيب عادماً لها، أو سائراً وفق حركتها، فالكاتب فى المقام الأول يعمل على صياغة قصة واقعية ذات بناء مكتمل، ثم تاتى الدلالة بعد ذلك، وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد فى هذه القصص ترابطاً بين كل نوع من أنواع الراوى وبين المضمون الذى تحتويه، فنجد توافقاً مثلاً بين المضمون السيكلوجى والراوى الداخلى، وتوافقاً بين المضمون النقدي المحامى والراوى الخارجى، وقد صرح بعض النقاد بأن هناك علاقة بين الديكتاتورية والراوى الظاهر المسيطر العليم بكل شيء. وبين الديمقراطية والراوى المسترخى خفيف أحداثه الشخصيات أو الراوى الدوامى^(١) وعلى هذا فإن البناء التكررى وحده ليس هو العامل الوحيد الذى يؤثر فى نمط الراوى ويتأثر به، بل هناك عامل آخر هو البناء الدلالى، لكن ذلك لا ينفى أن للوظائف السابقة العامل الأكبر فى تحديد نمط الراوى، لكنها ليست العامل الوحيد، من ثم كان من العسير على الباحث ان يعتمد عليها وحدها فى تقسيم الرواة، وكان لازماً عليه - إلى جانب الاسترشاد بها - أن يلجأ إلى هذا التقسيم من مدخله الطبقي وهو القراءة الثأنية الناقدة للنصوص الأدبية، مع الاستعانة بملاحظات النقاد عن وضع الراوى على مدى تاريخه الطويل، وقد أسفرت الملاحظات الناجمة عن صحة النصوص القصصية على مدى ربع قرن، وكذلك ملاحظات النقاد - وهى الوسائل النقدية المتاحة حتى الآن - عن تقسيمات عديدة للرواة، نجملها فيما يلى :

(١) مبنى العهد : الراوى المربع والشكل، ص ١٧٧.

أولاً : الراوى بين الظهور والخفاء :

أ- الراوى الظاهر :

يظهر الراوى فى بعض القصص ظهوراً قوياً إلى درجة تطفى فيها صورته على كل العالم القصصى الذى يرويه، ويملو صوته على جميع الأصوات فلا ترى إلا صورته، ولا يسمع إلا صوته، ولا تعلم إلا ما يعرفه عن الأفعال التى تقوم بها الشخصيات، أو الكلمات التى تنفوه بها، أو الأفكار التى تدور فى رأسها، أو الأسرار التى تخبئها أو العالم الذى تعيش فيه، هو فقط الذى يعلم كل شىء عنها، ما ظهر وما بطن، وهو فقط صاحب السلطة ولا ينبغي لأحد أن ينقوه بشىء من هذه المعلومات سواء، حتى الشخصيات نفسها، لا يناح لها ذلك .

وهذا النوع من الرواة كانت له السيطرة والانتشار فى الأدب العربى القديم والأدب الشعبى، ويتمثل ذلك فى صورة شهزاد وهى تروى كل ليلة أمام سرير شهریار، لتسمعه وتسمعنا معه صوتها هى، لاصوت علاء الدين، أو صوت السندباد أو أصوات التهامر والبحارة والجن، وتظهر له ولنا وجهها هى لاجوههم، ويتمثل كذلك فى المقامات فى عيسى بن هشام، وفى راوى السم الشعبى كمنزلة، والأمير سيف، والأميرة ذات الحمة، وغيرهم من الرواة الكبار .

وهذا الراوى الظاهر المسيطر لم يمت فى القصة العربية فى العصر الحاضر، بل اتخذ أشكالاً متعددة وقام بأدوار مختلفة، فمرة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم معرواً عن موقفه صراحة، ومرة أخرى يتحدث بضمير الغائب موزاً تفاصيل الأحداث، ومحاولاً بقدر ما يستطيع ألا يكون حاجزاً بينها وبين القارىء، ومرة يستعمل الفعل الماضى ليفرق بين زمان الأحداث وزمان القول، ومرة أخرى يستعمل الفعل المضارع المفرغ من الزمان ليحمل قارئة يمشى الأحداث، على الرغم من أن هذا النوع من الرواة ينظر إليه فى الغرب الآن على أنه كان تعبيراً عن عصر قديم، وأنه كان يستعمل فى ذلك الحين لنحويل الأشياء الموجودة فى الحياة المعيشة إلى أشياء ذات معنى، أكثر من كونها موزوجة وحوداً حقيقتها، ولذلك فإنتها فى ظل هذا الراوى لمثل عالماً مستقراً واضحاً معروفاً المعنى، بخلاف ما هى موجودة عليه حقيقة فى الحياة، فهى فى الحياة غير واضحة، وغير معروفة المعنى، ويرى بعض النقاد أن عودة الرواية إلى هذا المنهج هى

عودة إلى منطق القرن التاسع عشر، وأن هذا المنطق بدأ يتأرجح عندما جاء فلوريو وبعد مئة سنة من فلوريو صار هذا النهج مجرد ذكرى^(١) وقد سبق القول بأن بعض النقاد يرى أن هناك علاقة بين الديكتاتورية وهذا الراوى، وأن هناك علاقة بين الديمقراطية ونهاية أو استارته^(٢).

ولكى نلمس دور هذا الراوى الظاهر المسيطر ونراه فى صورة حلقة وتكشف النقاب عن أشكاله المتعددة، توقف عند الجزء التالى من قصة الفخيم والحريم، لطف وادى، فى مجموعته القصصية «العشق والعطش» ١٩٩٣ والذي يقول فيه عن عيسوى «الفخيم» : «مشى وراء الحمار لا يرى أبهما أسعد حالا هو أو الحمار، ولا يعرف ماذا يمكن أن يكون الفرق بينه وبين الحمار ؟ الحمار يحمل كل شىء ويسمع كل ما يقال، كذلك هو، لا يعرف لسانه كلمة «لا» أو كلمة «نعم» فهو يسمع، ويحاول أن يفهم، وفى الغالب لا يتنب نفسه فى أى كلام يقال. إنه يعمل ما يقدر عليه، وما يقدر عليه - دائما - يقع فى إطار عمل الحمار. أذهب إلى الفطير يا ولد يا عيسوى. . علق الساقية. . نغلف الزبينة. . احرس القطن. . لم فى حرن القمح. . إلى غير ذلك من أوامر عمه إبراهيم أبو حسن. كان الوقت عصرا، ونسمات الخريف الماددة تداعب طرقات القرمة المخرقة. تذكر عيسوى - مع أنه هو نفسه يعرف جيدا أن غمه مثل خربال قديم - أنه يفارق عن الحمار فى أمر مهم جدا، لا يتنازل عنه حتى لو خربت الدنيا، بل حتى لو لم يكن فى حبيب عمه ملهم واحد. لابد أن يدعى كل ليلة ثلاث سحائر بلمونت، ويغرب كروبا من الشاى المضبوط - فى لقوة ما بعد العشاء، وتلك عادة، أو كما يقول عمه فاه لا يتنازل عنه مطلقا، ولا يأخذ منه أى إنسان حقا أو باطلا إلا إذا صلح مزاجه بممارسة هذه العادة الليلية، كان هو والحمار عائلتين من الحقل، الحمار يحمل حملا من الحشائش الخضراء، وعيسوى يمشى عطفه، يضع عصا من التوت على كتفه يمسك بها من الطرفين واليد اليسرى من عطفه واليمنى من أمامه، يلبس قميصا وسروالا من قماش القمور اتسخ لونهما من كثرة العمل، وعزقت أجزاء أخرى من طول الاستعمال، الحمار هو الكائن الوحيد الذى يقضى معه معظم أوقات حياته، وهو الوحيد - أيضا - الذى يملك حق السيطرة عليه، وأصدار الأوامر إليه، صارت

(١) أشار إلى هذا رأى «الآن زوب حريمه» فى كتابه «نهر رواية جديدة» عند حديثه عن الفرق بين فلوريو وفلوريو هيسل. ترجمة مصطفى إبراهيم ط دار المعارف، ص ٢٨ ص ٤٠.

(٢) يحيى العيد : الرئوى المولع والشكل، ص ١٧٧.

بينهما ألفة ومودة الخ^(١) .

فى هذا النص يظهر الراوى أمام المتلقى أكثر من ظهور الشخصية الرئيسة أو الوحيدة التى احتوتها القصة، وهى شخصية «عيسوى»، وتبرز صورته وعلو صوته، فليس هناك صوت فى القصة كلها سوى صوت الراوى، ولذلك فإننا لاجد فيها جملة حوارية واحدة بالأسلوب الحر المباشر، فلك الأسلوب الحوارى الخالص، والذى يرتفع فيه صوت الشخصية دون وسيط أو أى عنصر من عناصر التقديم أو التأطير، وهو أسلوب يشبه أسلوب الحوار المسرحى، إننا لاجد مثل هذا الأسلوب فى قصة «الفشم والحريم» بل نجد أن جميع الأفعال والأقوال والأفكار التى يفعلها عيسوى وتحدث بها ويفكر فيها ينهض الراوى نفسه بمحركاتها نهاية عنه، فإذا قام عيسوى بفعل المشى قال الراوى «مشى» وإذا طرأ فى ذهنه شىء، قال الراوى «تذكر» وإذا عطف على غيره قال الراوى : أشفق، وهكذا يرتفع صوت الراوى الذى يرى وحده سائقوم به الشخصيات، وكأنها تختبئ فى مغارة لا يعرف مسارها سواه، ثم يُطل هذا الراوى برأسه بين الحين والآخر ليقول لنا فعلتُ كذا وكذا. الراوى وحده هو الذى يعرف، وهو وحده الذى يقول، وهو وحده الذى يحكم على الأشياء، ويقومها برؤيته ومن زاويته .

من جانب آخر فإن الراوى فى قصة الفشم والحريم يحكى ما تعرفه الشخصيات وما لا تعرفه عن نفسها، وعن البيئة المحيطة بها، بمعنى أن الراوى ينظر إلى الشخصيات من عل، وكأنه يخلق فوقها ركباً طائرة، ويضع فوق عينيه منظاراً مكبراً يكشف به ما تعرفه وما لا تعرفه، فالمقارنة التى يجربها الراوى بين عيسوى والحمار لم تدل فى عقل عيسوى، بل هى تدور فى عقل ذلك الراوى الواعى المستر الذى يشفق على عيسوى وعلى أشاله فى القرية، ويتألم لجهلهم وفقدهم، كما أن وصف القرية ووصف الأجواء الجميلة فى الريف رغم ما فيها من نكد وحزن ينبع من رؤية الراوى لامن رؤية عيسوى المظلمة، ومن أفكار الراوى وملاحظاته لا ملاحظات عيسوى، وكذلك التعليقات التى نأتى لنحور الأحداث التى تقع فى القصة كلها من عمل الراوى القريب من المؤلف أكثر من قربه من الشخصيات .

وبذلك فإن الصورة التى يرسمها الراوى لنفسه هنا أوضح من الصورة التى يرسمها

(١) طه وادى : الممدق والممدق، ط سكة حمر بالقاهرة، سنة ١٩٩٣، ص ٧٥، ص ٧٦.

للشخصية التي تدور القصة حولها، وصوته يظفي غاما على صوتها، لأنه لا وجود لهذه الشخصية دون وجود شخصية الراوى ورؤيته وصوته، قد يقال : إن نوعية مثل هذا الراوى مقصورة لتعبر عن قيمة ما فى هذه القصة، حيث أن البطل غشيم ومظلوم وقليل الادراك^(١) فهو أسلوب يلائم الشخصيات المقتلة بالهواء مثل عمسوى ومثل «الزين» فى قصة «عرس الزين» للطيب صالح، ولكن هل جميع الشخصيات التى تضمنتها القصص التى يظهر فيها هذا الراوى بلهاء؟ إن القصص التى استعتمدت مثل هذا الراوى الظاهر متنوعة الشخصيات والطبقات الاجتماعية والثقافية فبها المثقف والجاهل، لكن هناك ملاحظة مهمة، وهى أنها فى أغلب الاحوال شخصيات مقهورة مغلوقة على أمرها محكمة الأنواء، أو هكذا تبدو فى ظل هذا الراوى المسيطر.

وتجدر الإشارة هنا أيضاً إلى أن بروز صورة الراوى وسيطرته لا يحول دون وضوح شخصية البطل أو عامة الشخصيات، فى كثير من القصص، فقد ينسج الراوى الظاهر نسيجاً كبيراً فى رسم صور الشخصيات، لكن ارتفاع صوته لابد أن يخفت أصوات الشخصيات وبمجبه، فكلما زاد صوت الراوى ارتقاعاً انخفضت أصوات الشخصيات، وكلما ارتفعت أصوات الشخصيات انخفض صوت الراوى، ولذلك فإن القصة التى يعلو فيها صوت الراوى يسيطر عليها أسلوب التقارير السردية والأساليب غير المباشرة، أما القصة التى تلو فيها أصوات الشخصيات فيسيطر عليها الأسلوب الحر المباشر، أى أسلوب الحوار، وقد اتخذ الأسلوب التقريرى دليلاً على ظهور الراوى، واتخذ الأسلوب الحر دليلاً على استعاره، فاستخدمه أفلاطون بوصفه أظهر سمة من سمات الدراما، كما استخدم الأسلوب التقريرى بوصفه أظهر سمة من سمات السرد البسيط، كما استخدمه هنرى جيمس للتفريق بين السرد والعرض، واستخدمه الأسلوبيون والنبويون استخدمات مشابهة، واستخدمه النقاد الإيدولوجيون للتفريق بين الأدب فى ظل الديكتاتورية، والأدب فى ظل الإحسان بالحرية .

وهكذا نرى أن النقاد يربطون ربطاً محكماً بين شكل الأسلوب القصصى وبين درجة ظهور الراوى، ويتمثلون فى تقسيمهم لأساليب الخطاب السردى على درجة اقتراب الراوى من الشخصيات، أو درجة ابتعاده عنها، أو على مدى ارتفاع صوته بالنسبة لأصوات الشخصيات، وقد احتكم النقاد الغربيون المحدثون فى قياس درجة

(١) أبدى هذا الاندريس الدكتور طه وبنى نفسه عندما قرأ هذا الكتاب قبل أن يطبع .

الانكسار في الموقع ودرجة الارتفاع في الصوت إلى المسافة التي تفصل بين الراوى والشخصيات من ناحية، والراوى والمؤلف من ناحية أخرى، يبدو ذلك من نصبح العديد من أبحاثهم عن الراوى أو عن زاوية الرؤية، إذ غالباً ما نجد هذه الأبحاث تعتمد على المسافة في قياس درجة ظهور الراوى وفي حجم المنظور وتحديد موقعه^(١).

والحقيقة أن المسافة تصلح أن تكون معياراً لقياس درجة ظهور الراوى، فهي مرتبطة به، فكلما ازداد الراوى اقتراباً من الشخصيات وصغرت المسافة التي تفصل بينه وبينها خفت صوت الراوى، وانكمشت صورته حتى يصير في النهاية واحداً منها، وحينئذ يبرز أسلوب العرض المعتمد على الحوار، وكلما ابتعد الراوى عن الشخصيات واقترب من المؤلف تضخمت صورته وارتفع صوته، وظهر الأسلوب السردى البسيط المعتمد على أسلوب التقارير أو الأسلوب غير المباشر.

ولكن كيف يمكن قياس هذه المسافة؟؟ كيف يمكن معرفة المسافة التي تفصل بين موقع الراوى ومواقع الشخصيات؟؟ إن مصطلح «المسافة» في ذاته مصطلح تشكيلى مكاني، نشأ في ظل الفن التشكيلى، لكنه في الفنون التي تعتمد على الزمان والمكان كالقصة والشعر أصبح يشمل المسافة الزمانية أيضاً، بل أصبح تعلقه بالزمان أكثر وأوضح، لأن كل حركة في المكان لابد أن تكون مصحوبة بمقدار من الزمان، من ثم يمكن أن نعتد على الزمان والمكان بوصفهما أداتين لقياس المسافة التي تفصل بين موقع الراوى ومواقع الشخصيات في القصة، ولما كانت هذه المسافة مرتبطة ارتباطاً كبيراً بالأسلوب المستعمل في الخطاب السردى، لأن تلاشي هذه المسافة في شكل من أشكالها ينشأ عنه الأسلوب الحر المباشر، ثم ينشأ الأسلوب المباشر إذا امتدت هذه المسافة قليلاً، فإذا امتدت أكثر ظهر الأسلوب الحر غير المباشر، ثم الأسلوب غير المباشر، حتى إذا وصل الراوى إلى أقصى درجة من درجات الابتعاد عن الشخصيات ظهر أسلوب التقرير السردى، لما كانت المسافة مرتبطة هذا الارتباط بنوع الأسلوب فإنه يمكن الاعتماد على الأسلوب نفسه بوصفه دليلاً على حجم المسافة الفاصلة بين الراوى والشخصيات.

See Wayne C. Booth: Distance and point of view. And Jeffrey M. Rothechild: the (١) emergence of the narrator in English prose.

لدينا إذن وسيلتان رئيستان لتقدير المسافة : الأولى : الزمان والمكان، والثانية الأسلوب، إلى جانب وسائل أخرى، ولكي تضح صورة المسافة في ظل هاتين الرسيلتين إليك النموذج التالي من قصة «البحار مندى» لصالح مرسى، والذي يقول فيه : أحكى لكم مغامرات البحار مندى، لقد أصبح مندى الآن بحاراً مخضرمًا ذا رأس كهر، وشارب هائل رمادى اللون، وشعر كثيف يخفى تحت طاقة من الصوف تمهيه من برد الشتاء وحر الصيف . . أصبح مندى الآن أسطورة يتناقلها البحارة فى السفن التى تعبر البحار والمحيطات ومملأ موانئ الدنيا . . ولقد عرفت مندى هذا، عرفته قبل أن يصبح بحاراً، وقبل أن يبت شاربه الكثر الرمادى اللون، وقبل أن تطلأ قدمه ظهر سفينة، عرفته سبيلاً ياقماً يقطع شوارع الإسكندرية فى حركة ونشاط، يهوى أوصافه المنيء ليل نهار، يبت أحياناً فى قاع قارب ويجلس بالساعات ناظراً إلى سفينة وأبنة يتنزل فيها كما يتنزل عاشق فى بحوبة عميرة المنال . . فى تلك الأيام الجميلة كان مندى ذا وجه ملبح وعينين سوداوين»^(١) .

فى هذا النص ثلاثة مستويات من الزمان هى :

١- الزمان الحاضر : ويشير الراوى الى هذا الزمان صراحة بكلمة (الآن) ولكن ماذا تعنى كلمة الآن؟ ماذا تعنى هذه الكلمة الهملاية التى يستعملها القاص لمجرد الإبهام بحضور الحديث السردى ساعة القراءة، بنية إيقاع القارىء، فى شراك الأحداث الخيالية، لينتقل خيالاً إلى ساحتها، ويحكم إلى قوانينها، ويحس بوجودها إحساس الذى يفرص غمارها ويميش أحداثها، فينقله على أجنحة الخيال إلى المصور الفابرة أو إلى الأماكن النائية، إن كلمة الآن تعنى الزمان الحاضر، ولكن أى حاضر؟ هل هو الزمان الحاضر بالنسبة للقراءة؟ أم الزمان الحاضر بالنسبة للكتابة؟ أم الزمان الحاضر بالنسبة للقاص والرواية؟ إن الراوى إذا قال : الآن قائماً بمعنى آنية القول، أى مطابقة زمان القول مع زمان الفعل المذكور، فإذا قال: «يكب فلان الآن» فمعناها أن حدث الكتابة يتزامن مع حدث الإخبار عن الكتابة، هى مجرد كلمة تقرر زماناً بزمان، وتدل على أن حدثاً ما يتزامن مع حدث القول، ومعنى ذلك أنها زمان نسبي وليس زماناً محددًا كالزمان الذى نحدده بالشهور والأيام والسنوات، زمان معلق فى الهواء ولا موقع . . متى كانت هذه الآنية فى القصة؟ لأحد يدرى .

(١) صالح مرسى : البحار مندى وقصص من البحر، ط دار النور العربى - سنة ١٩٧٢ - ص ٥٦٦ .

٢- الزمان الماضي : ويشير إليه الراوى عن طريق الفعل «أصبح»، وكلمة أصبح هذه تشير إلى زمانين أيضاً، مثلها مثل كلمة «الآن» إلا أن زمانى كلمة الآن مقنونان، أى أنهما فى حقيقتهم زمان واحد، وقع فيه حدثان : حدث السرود وحدث الفعل السرود، أما الزمانان فى كلمة «أصبح» فمرتبطان بمحدثين وقع أحدهما قبل الآخر، أو تحول أحدهما إلى الآخر .

٣- ماضى الماضي : ويشير إليه الراوى بعبارة «قبل أن يصبح» ويجعل الراوى فى كل زمان من هذه الأزمنة الثلاثة أفعالا، فيجعل الزمان الحاضر محالاً لأفعال الأحداث فقط، سواء أكانت أحداث البحارة أم أحداث الراوى، أما الزمان الماضى فيحتويه بالأعمال التى أخلت مندى لهذا الهد الذى تنعم به سمته الآن، وهى تلك الأحوال العظيمة التى يحاضها فى البحر فى شبابه، وأما الزمان السابق على الزمان الماضى فيجعله الراوى محاصاً بمحاة مندى قبل أن يصبح بحاراً .

هناك أساليب أخرى يستعملها الراوى فى التعبير عن هذه المواقع الزمانية، مثل تغير هيئة الشخصية نظراً لعوامل الزمان، وذلك مثل قوله عن مندى «الآن» ذا رأس كبير وشارب هائل رمادى اللون، وشعر كثيف، وقوله عنه قبل أن يصبح بحاراً، أى قبل الماضى : «قبل أن يبت شاربه وقبل أن تطأ قدمه ظهر سفينة عرفته صبياً باقماً»، ومن أساليب التعبير عن الزمان ذلك الحديث عن تغير المنزل أو المكانة أو الشهرة التى يتسمها مندى الآن والذى لم يمكن لها وجود فى الماضى، ومثل الحفرة التى يملكها الآن ولم تكن له فى الماضى، وحديثه عنه فى الماضى وهو محبوب الشوارع فى الجوز، أما بعد ذلك فأصبح محال جولته فى البحر، لقد أثر الزمان فى الشخصية، وفى الحفرة وفى المجتمع وفى الشهرة، حتى يمكن أن يكون دليلاً على تغير الزمان ويمكن أن يستعمل أيضاً مقياساً لسرعته.

ومن الملاحظ أن الراوى يحش كل هذه الأزمنة ويشارك فيها، فقد أخبر بأنه كان موجوداً وشاهداً على هيئة مندى عندما كان صبياً، وكان شاهداً على مقدرته عندما كان رجلاً بحاراً ماهراً فيما بعد ذلك، ثم هو شاهد الآن على شهرته بعد أن ذاع صيته وأصبح أسطورة، لكنه رغم ذلك لا يجعل إلا الزمان الحاضر «الآن» محالاً للحكى، وقد أدى ارتباط الحكى بالزمان الحاضر وارتباط الأفعال بالحكمة بأزمنة متفاوتة فى الزمان الماضى إلى وجود مسافة زمنية بين موقع الراوى الآن وموقع

الأفعال الحقيقية في الزمان الماضي والزمان السابق على الزمان الماضي .

وكما أن هناك مسافة زمنية بين الراوى والشخصيات، أو بين موقعه وموقعها فإن هناك مسافة تعبيرية أسلوبية، تتمثل في احتكار الراوى لسلطة القول وانفراد به، وإقصائه للشخصيات عن ساحتها، وترفعه عن إشراكها معه في حق التعبير عن النفس أو إبداء الرأي، أو الاعتراض، فالراوى في القصة هو صاحب الصوت الأعلى، وهو المنفرد بحق التعبير، وهو الذى يتصدر السرد، أما الشخصيات فهى مجرد أدوات ومواد صغرة تتحرك، ولا تبتعد إلا ظلالمها على شاشة الراوى، التى تلتصق بعنى القارئ فلا تتيح للقارئ أن يرى الأشياء فى وجودها شبه المصغر، بل تقدمها له هذه الشاشة فى صورة معانٍ جاهزة، من ثم يلو موقع الراوى فى هذه القصة متعلّقاً بمتبعه موقع الملك المستبد من الرعية المستكينة المستسلمة، يظهر ذلك فى شجوع الأساليب التفريرية السردية التى تكاد تغطي جميع سلور النص السابق .

يتبين لنا مما سبق أن ظهور الراوى فى القصة يمكن إدراكه بوسيلتين: إحداهما المسافة الزمانية والمكانية، وثانيتها المسافة التعبيرية أو الأسلوب، أما عن الأثر الذى يخلفه ظهور الراوى على بناء النص، فبالإضافة إلى الآثار الزمانية والآثار الأسلوبية السابقة فإن ظهور الراوى يعمل على :

١- بروز الطابع الذاتي على النص، فالأشياء والأقوال والأفكار الموحدة فى القصة تصبح منطلوقة من جانب واحد فقط، وهذا الجانب له زاويته الخاصة وله موقعه الخاص، مما يبين أن النظرة التى تقدم بها القصة فى ظل هذا الراوى نظرة أحادية نسبية ذاتية، وهذا النهج يحتم على تركيب الأحداث أن يعتمد على أسلوب الاستمالة الشعرية أكثر من اعتمادها على أساليب العرض التى تتوسل بالموضوعية، وعندئذ يستغنى القارئ عن قدرات الرؤية عنده، بل يلجأ فيها فى سبيل الاعتماد على قدرات السمع، فلا يرى الأحداث، بل يسمع ما يقوله فرد واحد عنها، فيصدق ما يقوله، ويؤمن لقوله أو يلقى بالقصة ولا يعود إليها، فهو إما أن يذعن أو يرفض وينمرد، ولا ثالث لهما، وهذا الأسلوب الموقفى فى القناعة كان يصلح فى عصور التبشير المذهبى العقائدى، الذى يحتم على كل شخص أن يكون واحداً من اثنين : مؤمن أو كافر، لكن هذا الأسلوب لا يصلح فى عصر تعددت فيه وجه الحقيقة، فأصبح البعيد فى نظر شخص قريباً فى نظر آخر، والأبيض عند هذا

أسود عند فاك، ولم تعد الحقيقة معلومة تقال، بل حالة تعرض، فتعارض حولها وجهات النظر، وتختلف الرؤى.

٢- كما أن ظهور الراوى وذاتية الرواية وموقفية المنهج الثقافي تجعل القصة ذات طابع أسطوري، يعتمد فيه على صياغة هيكل حكايات شامل للعالم، وليس على سر أغوار الجزئيات المكونة له بوصفها جزئيات عملية واقعية تكشف بقائتها عن وجودها وعن صحتها أو كذبها، ومعنى ذلك أن ظهور الراوى فى القصص التقليدية واستاره فى القصص الحديثة فى أوروبا لا يشير فقط إلى مجرد إنزواج شكل فى وثبوت شكل آخر، بل معناه إحلال نموذج منطقي مكان نموذج آخر، النموذج الأول يوتوبى سحرى يعتمد على الاعتقاد واليقين أو الكفر والتكذيب، أما الثانى فاستدلالى، يعرض الجزئيات المكونة للحكاية والمشهد دون تطبيق، النوع الأول تركبى والثانى تحليلى، الأول يعبر عن دور الإنسان فى الحياة عندما كان يعتقد - خطأ - أنه قاهر على تحديد مصيره وعلى استيعاب البيئة المحيطة به، أما الثانى فيعبر عن إنسان العصر الحديث المحيط الذى اكتشف أمراً أنه مجرد ترس فى آلة ضخمة يعجز عن فهم أسرارها، وهى تسره دون رغبة منه إلى نهاية محتومة لا يمكنه الفكك منها، هى الموت، يعبر هذا النوع الثانى عن ذلك الكائن المسحى بالإنسان الذى هو موضوع سلبى لتلقى ما يدور فى العالم، فأصبح وعيه مجرد وعاء للأحداث التى لا يدركها إدراكاً يقينياً ولا يعرف حقيقتها، ومن ثم فإنه يعجز عن السيطرة عليها أو إدارة دفتها، فأصبح الإنسان مجرد موضوع للأحداث التى تمر به وليس قوة لدفعها والسيطرة عليها، ومن ثم كان وعيه الذى كان يتباهى به بمجرد صوت من مجموعة كبيرة من الأصوات التى لها حق التعبير عن أنفسها دون أن تدعى أنها قد وصلت إلى اليقين، أو أن كلمتها هى الكلمة الأخيرة، نتيجة لذلك تطورت الرواية الأوربية فأصبحت رواية متعددة الأصوات على يد أمثال «دوستوفسكى» و«فلور» و«هنرى جيمس» يقول باحثين عن دوستوفسكى «أوجد صنفاً أدبياً جديداً على القصص الأوربية ذى الطابع المتولوجى»^(١) أو جدد أمثال هولاء الرواة رواية متعددة الأصوات، ومن ثم بدأ العالم الروائى وكأنه عالم هوى مشوش نظراً لغياب الوعي الضابط المتمثل فى شخصية الراوى .

(١) باحثين : شعربة دوستوفسكى، ط دلو توفال، المغرب سنة ١٩٨٦، ص ١٦ .

٣- وبالإضافة إلى ما سبق فإن ظهور الراوى يدل على نمط كان سائداً فى الفكر التقليدى الذى يعتمد على الراوى باعتباره مصدراً للمعرفة، وباعتبار الوثوق فيه دليلاً على صدق الوقائع التى يرويهها، فإذا ثبت أن الراوى صادق ثبت صدق ما يرويه، كما هو الشأن فى رواية الأحاديث والأخبار، لكن اعتفاء دور الراوى من المنظومة الثقافية يعبر عن نمط جديد من الفكر لا يعول فيه كثيراً على القائل، بل المعيار هو صدق الجزئيات التى تحتويها المادة المقولة أى موضوع القول .

فكل من الراوى الظاهر والراوى الخفى نتاج عصر يختلف كل الاختلاف عن العصر الآخر، العصر الأول يعلى من شأن الإنسان ويعول عليه، والعصر الثانى يعلى من شأن المادة، الأول يحاول أن يلتصق كل نمط يوصل إلى سكتة اليقين، والثانى مولع بأهداب الشك والقلق .

ونتيجة لذلك فإن بنية النص الذى يبرزه النمط الأول عكس البنية النصية التى يبرزها النمط الثانى، فالبنية الأولى التى يظهر فيها الراوى بنية محكمة، والثانية مفككة، البنية الأولى تعليلية تبدأ بالمعرفة التامة الشاملة بالأحداث ثم تتدرج فى الوصول إلى الجزئيات التى تثبت صدق هذه المعرفة، والبنية الثانية تبدأ بالأشياء الجزئية المكونة للناصر المتطورة من عدة زوايا، رغم أن هذه الأشياء لها وجودها المستقل ثم تنتهى إلى المعرفة .

ب- الراوى غير الظاهر

بعد بيان الأثر الذى يتركه ظهور الراوى على بناء النص القصصى والأثر الذى يتركه عدم ظهوره، ينبغى التطرق إلى الحديث عن الكيفية التى يصاغ بها الراوى غير الظاهر فى القصة، كيف يكون وضعه؟ وكيف يتم تشكيله؟ إن الذى يختفى حقيقة فى النص القصصى المتضمن راوياً خفياً هو العلامات الدالة على ملامح صورة الراوى وعلى صوته ولحنه، وتبقى فقط العلامات الدالة على موقعه ورؤيته، ومعنى ذلك أن الفرق بين الراوى الظاهر والراوى المستتر أن الأول ذات وموقع ورؤية، وأن الثانى موقع ورؤية فقط، فنحن فى ظل هذا الراوى المستتر لانلمح ذات الراوى، ولا يهتم المؤلف بإبراز العلامات الدالة على صورته أو صوته أو لحنه، بل يكفى بمجرد تحديد الموقع الذى ترصد منه الأحداث والأقوال والأفكار، واتجاه الكاميرا الراصدة، والمسافة

التي تفصل بينها وبين الأحداث المرصودة، وقد اختلفت تسميات النقاد لهذا النوع من الرواية فأطلقوا عليه حيناً «الماكس» وحيناً آخر «الكاميرا» وحيناً ثالثاً «المرأة» وغير ذلك من الأسماء المنقبة من الفنون التشكيلية ومن فنون التصوير والسبعا .

الراوى غير الظاهر - إذن - عبارة عن كاميرا عينية أو عدسة مثبتة فى زاوية من زوايا العالم المصور، وهذه الكاميرا أو العدسة هي التي تلتقط ما يقع فى محيطها وما يمتد إليه مرماءها، فيبدو الشيء القريب منها كبيراً والبعد عنها صغيراً، والذي يقع فى مجالها معلوماً والذي لا يقع فى مجالها مجهولاً، كما أن لون العدسة وشكلها يمكن أن لون العالم المصور وهيته، فيتلون هذا العالم بلونها وينكسر بانكسارها ويلتوى وينكسر بتقرعها، ويستطيل بتعديها، ويستوى باستوائها، ومن ثم فإن طريقة بناء هذا العالم المصور كله بكل جزئياته وهيئاته وألوانه تشكل تماماً لشكل هذه العدسة الراصلة، ولونها، وزاويتها، وموقعها .

كما أن وجود هذا النوع من الرواية يفرز ألواناً من الأساليب القصصية مخالفة للأساليب التي تصاحب الراوى الظاهر، ففي ظل هذا الراوى الخفى يسود أسلوب العرض المعتد على الحوار، وتبرز صور الشخصيات من خلال أفعالها وكلامها وأفكارها، وتقوم الموضوعية القائمة على العرض مقام النسبة الأحادية المعتدلة على التقدير السردية .

على أن هذا الراوى لا يأتى بهذه الصورة الخالصة النموذجية مستقلاً ومنفرداً بالرواية أو القصة القصيرة من أولها إلى آخرها، إذ لابد من وجود مواضع يظل فيها الراوى يراسه هنا أو هناك، لأن القصة لا يمكن أن تكون حواراً فقط، فلو كانت كذلك لتحوّلت مسرحية، وليس تقسبنا لقصص الراوى إلى هذين النوعين (الراوى الظاهر والراوى غير الظاهر) سوى تقسيم لطرفين متناقضين يتعاضدان أحدهما فى الظهور ويتعاضدان الآخر فى الاختفاء، وبين هذين الطرفين درجات مختلفة من الميل إلى هذا أو إلى ذاك، أو التناوب بين الظهور والاختفاء فى داخل النص الواحد .

ولكى يتضح أثر هذا الراوى الخفى على بناء النص القصصى، أنظر إلى هذه الفقرة المختارة من قصة «عتم لولو» لنحجب محفوظ، وهي قصة قصيرة تكاد تكون كلها قائمة على الحوار، ولا يجد فيها للراوى أثراً إلا فى تلك العبارات التي يبدأ بها الكاتب

القصة مقدماً لأحداثها، وكاشفاً عن مواقع الشخصيات، أو موجهاً حركة الشخصيات أثناء عملها، بأسلوب شبيه بأسلوب راوى المسرحية الذى يرشد المخرج المسرحى، ومهندس الديكور عن طريق مجموعة من الإرشادات التى تتحول على خشبة المسرح إلى أضواء ومناظر خلفية، وملابس، وألوان، وحركات وترتيب للأثاث، ولأشكال المحركات، يقول نجيب محفوظ : «قام الكشك فى الوسط من الحديقة الجنوبى، كشك مصنوع من جنود الأشجار على هيئة حرم تكتفه أخصان الياسمين، وقف فى وسطه كهل أبهى الشعر نجيل القامة مازال يجرى فى صفحة وجهه بقية من حيوية، جعل ينظر فى ساعة يده ويمد بصره إلى الحديقة المزاوية مستقبلاً شعاعاً ذهبياً من الشمس المائلة فوق النيل، نفذ إلى باطن الكوخ، من ثغرة انحسرت عنها أوراق الياسمين، ولاحت الفتاة وهى تحب نحو الكشك سائرة على فسيفساء للممشى الرسمى، أحت هانئها قليلاً وهى تمرق من مدخل الكشك القصر ومضت نحو الكهل يوجهها الأسمر وعينها الخضراوين، تصافحا ثم قالت بصوت ناعم ونبرة اعتقاراً .

- انى محلة.

فقال الكهل برقة :

- يسرنى أن ألقاك.

- لا يمحى لى أن أنهب وتك .

- لا بعد ضالماً وقت نمحه فعلاقة إنسانية.

- شكراً لطية قلبك.

أشار إلى الأريكة داعياً لهاها للجلوس فجلست، ثم جلس وقالت :

- لم تطفنى الجرة على طلب مقابلةك إلا لأنى فى سبب الحاجة إلى رأى حكيم.

- كل إنسان عرضة للذلك غير أن من يراك فى الإدارة لا يتصور أنك تحملين همأ.

- دعك من المظاهر.

لهز رأسه موافقاً لمواصلة :

- الخ « (١)

(١) نجيب محفوظ : عبر لؤلؤ لى «المظاهر مكى» «القصة القصيرة دراسات وبحثات» ط دار المعارف سنة

ثم يستمر الحوار بلا انقطاع بين الفتاة والكهل، ولا يتدخل الراوى إلا فى مواطن قليلة، لشرح أحداثاً لا يمكن أن يقوم بها الحوار، مثل قوله : «هز الكهل رأسه دون أن ينبس» وقوله «فرفعت منكبيها زهداً فى مناقشة فكرته» و«فرغ الكهل حاجبيه» أو يتدخل الراوى ليحدد هيئة القول، من قبل : «وقالت وهى تتهد» و«فقالته بنشوة وحامس» و«فقال الكهل بإصرار» .

وقد أثر هذا الأسلوب على بناء القصة تأثيراً كبيراً، إذ عمل على أن تنحصر القصة كلها فى مجالين فقط هما : الأفعال والأفعال، وإذا عدنا الأقوال جنساً من الأفعال أمكننا أن نقول أن القصة تنحصر فى مجال الأفعال فحسب، وهو المجال الذى تختكره المسرحية، فليس فى قصة نجيب محفوظ السابقة ذكر لما يمر فى باطن الشخصيات، وكل ما يدور فى باطنها إما أن يتحول إلى قول أو فعل، أو إلى ملمح ظاهر يدركه الناظر بعينه، وإما أن يتعلم تماماً ويختبئ، فلا نراه ولا نسمعه ولا نعلم به، وهذا المنهج هو نفسه منهج الفن المسرحى لا الفن القصصى - كما نبه إلى ذلك فورسبر - فالقصة تعرض شخصيات غامضة لها بعد داخلى عميق مظلم ولها ظاهر مرعب، بخلاف المسرحية التى تعرض عالماً واضح المعالم وشخصيات ظاهرة مكشوفة أو عارية أو صماء .

ومن آثار هذا الأسلوب أنه حصر الأحداث كلها فى مكان ضيق، فى كشك عشى، وكأنه مشهد على خشبة مسرح مقفل على شخصين فقط، والتزام نجيب محفوظ بمكان ضيق كهذا يجعل أحداث هذه القصة - التى تمتد سبعمائة وثلاثين صفحة من الحوار - فيه زهد فى الإمكانيات المتاحة للقاص، والتزام لا يبرر له بالمكان، قد يقال إن نجيب محفوظ كتب هذه القصة بعد هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ مباشرة، أى فى صيف سنة ١٩٦٧، وأن منهج القصة وموضوعها وشخصياتها متأثرة بالحالة النفسية للكاتب وللشخصيات وللأحداث، وأن الشعب المصرى والعربى ساعته لم يكن فى كشك عشى فحسب، بل كان فى مساحة أضيق من ذلك، كان فى سجن الهزيمة، قد يقال هذا، ولكن المضيئ النفس والإحباط قد يمر عنهما مسائل كثيرة، فقد يمر عنهما بالانزواء الداخلى للشخصيات، وانكفاءها على نفسها، واحوارها أحزانها، فيما يعرف بالمتولوج الداخلى أو تبار الوعى. وقد يمر عنهما بأسلوب المناجاة أو المواريل الحزينة كما فعل يوسف القعيد فى رواية الخلداء، لكن اختصار نجيب محفوظ لهذا

الأسلوب إنما كان نتيجة لاقترابه من الفن المسرحي الذي ينجب فيه الراوى الإنسان المسيطر، وتبرز فيه صورة الشخصيات المطحونة المسحونة داخل كشك خشبي داخلى إطار مكاني يجمعها فى وحدة محكمة، تعوض الوحدة المفقودة بفتاب الوعى الانسانى المتمثل فى الراوى .

وعلى الرغم من أن هذا المنهج الذى اتبعه نجيب محفوظ أدى إلى تجميد أوصال الشخصيات، وتجليف دماها فإن له ميزة، وهى أنه جعل الأحداث القصصية المسروقة متزامنة مع سردما، وهذه ميزة الحوار الذى يعمل على الحضور ذهنى والنفسى للشخصيات، وينح لها فرصة الكلام وحرية التعبير عن نفسها، ويرفع عنها الوصاية التى يكفلها بها الراوى، غير أن اتخاذ القصة لأسلوب العرض المسرحي يجعلها مجرد صورة تتوازى مع الواقع الذى تدور عنه أو ترمز إليه، بخلاف المنهج الروائى الذى يعمد إلى سر أغوار الواقع، وإلى مثله، والدخول فى قضايا بصورة مباشرة، وهذا هو الفرق بين التعبير عن طريق الرواية والتعبير عن طريق المسرحية - فالرواية تكشف وتخلل جزئيات من الواقع، والمسرحية تملك وتصوره، كما أن انحصار قصة عمر لولو فى أماكن محدودة وشخصيات محددة جعلها تدور فى زمان محدود أيضاً، مما جعلها شبيهة باللوحة الفنية التى لها زمانها ومكانها الموضوعين فى إطار تصويرى خاص، وهذه الصورة التى ترسمها ليست إلا تمويلاً عن عالم آخر له زمانه ومكانه وأشخاصه.

والحقيقة أن السرد القصصى الحديث الذى يخفى فيه صوت الراوى، والذي مهد للكلام عنه كل من هنرى جيمس وفلاديمير وبيتش ولوهوك وديستوفسكى لم يكن كله على هذه الشاكلة التى حايث عليها قصة نجيب محفوظ، ففى كثير من القصص الحديثة تصبح الشخصيات مجرد وعاء أو موضوعاً للمادة القصصية، فتتحول كل شخصية إلى رؤية مستقلة وصوت مستقل وعالم قائم بذاته، مما يجعل عقلها فى كثير من الأحيان يقوم مقام حنونة المسرح التى ألقاها نجيب محفوظ فى عمر لولو، أو تحول عقل الشخصية إلى شريط أو شاشة تسرد أحداث الماضى وتمكس أحداث الحاضر، فتأتى على هيئة مشهد مرصود من زاوية معينة، مثال ذلك هذا المشهد الذى تحتويه رواية موسم الهجرة للشمال للطبيب صالح، والذي يقول فيه على لسان مصطفى سعيد: «كان المدعى العمومى (سور آرثر هفتن) عقلاً مربعاً، أعرفه تمام المعرفة، علمنى القانون فى أكسفورد، ورأيت من قبل فى هذه المحكمة نفسها، وفى القاعة بعنصر

المتهمين في قفص الاتهام اعتصاراً، نادراً ما كان يقلت منهم من يده، ورأيت متهمين يكون ويخفى عليهم بعد أن يفرغ من استجوابهم، لكنه هذه المرة كان بصارع جثة:

- هل تبسبت في انتحار آن حند ؟

- لأدري.

- وشيلا غرينود؟

- لأدري

- وايزابيلا سيجور ؟

- لا أدري.

- هل قتلت جين موريس ؟

- قتلها عمداً ؟

- نعم» (١)

فالذي يروي هذا المشهد ليس الراوى، بل هو واحد من الشخصيات، أو هو البطل الذي تحتلط ذاكرته بذاكرة الراوى، فيسرجع الراوى هذا المشهد الذي كان قد حدث في قاعة إحدى المحاكم من خلال عقل مصطفى سميد، فعقل مصطفى سميد هنا هو بحسبة المسرح الخيالي الذي يدور فيه الحوار .

والنتيجة أن اختفاء الراوى قد يأتى على أساليب مختلفة، فقد يعمل هذا الراوى أكثر القصة حواراً يعتمد على الأفعال والأقوال في أسلوب هو أقرب إلى الحوار المسرحي، كما هو الحال في قصة هنو لولو، وقد يثمر اختفاء الراوى، مادة قصصية داخلية كالمشاهد التي تخترقها قصص تبار الوعي وكالمشهد السابق الذي اقتبناه من موسم الهجرة للشمال .

ثانياً ، الراوى الثقة والراوى غير الموثوق فيه :

هناك تقسيم آخر للرواة لايتماد على الظهور والخفاء - كما هو الحال في التقسيم السابق - وإنما يعتمد على درجة الثقة في كلام الراوى إن كان هذا الراوى ظاهراً، أو الاطمئنان إلى موضوعية زاوية الرؤية التي ترصد منها الأحداث إن كان الراوى مستوراً.

ففي أكثر القصص نجد رؤية الراوى تتطابق مع رؤية الكاتب، وبالتالي فإنها تتطابق

مع رؤية القارئ الحقيقى أو التخيل، فالراوى يعكس الواقعة ويريد من القارئ أن يصدق ما جاء بها حقيقة أو ادعاء أو يتمثلها لأنها تسمى حسب القوانين التى تسمى عليها عالم القصة، أو القوانين التى تسمى عليها الحياة المعيشة، وإذا تطابقت رؤية الراوى هذه مع رؤية المؤلف ورؤية القارئ عُد الراوى ثقة، وإذا لم تتطابق معهما عُد الراوى غير ثقة أو مدلساً، حسب اصطلاح علماء الحديث .

على أن كلاً من الراوى الثقة والراوى غير الثقة ليس إلا شكلاً فنياً يستخدمه القاص ويصطنعه بوصفه أداة فنية، وليس بوصفه ذاتاً واقعية، وهما مجرد تقنيتين فنيّتين فى القصة، تتخذان صورة الرواة فى الحياة المعيشة، ففى الحياة أناس يروون الأخبار الصادقة وهم أهل ثقة، وأناس آخرون تقزح رائحة التدليس والاختلاق من أفواههم، وينظر إليهم بعين الرية، ولو كان ما يروونه صادقاً .

أما الراوى الثقة فهو كثير جداً فى القصص والروايات، وهو أقدم بكثير من الراوى غير الثقة، والقصص يستخدمون وسائل كثيرة لتخيل الثقة فى هذا الراوى، منها استخدام الراوى للأماكن المعروفة بأوصافها الحقيقية كوصف شارع من الشوارع المعروفة فى القاهرة، أو دمشق، ومنها ذكر الأسماء المعروفة، والتقىّد بالتواريخ ذات الأحداث المشهورة، ثم مطابقة الأحداث المذكورة للأحداث التى تتعلق بهذه الأماكن وهذه الأسماء وهذه التواريخ فى الواقع المميش، ومن الوسائل التى يستخدمها القاص لتأكيد الثقة فى الراوى ذلك الاقتواب الشديد بين وجهة نظر الراوى، ووجهة نظر كل من المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى، فكلما اقترنت رؤية الراوى من رؤية المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى ازدادت هذه الرؤية سوء وثقة، وكلما ابتعدت عنهما ازدادت انحرفاً، وأصبحت عرضة للشك فيها، لأن رؤية المؤلف الضمنى هى الرؤية المصارية التى تقلس بها درجة انحراف الراوى الأخرى، وبهذا فإننا نعود مرة أخرى إلى المسافة التى تفصل بين موقع كل من الراوى والمؤلف الضمنى والشخصيات لاتخاذها معياراً لسوء الراوى أو انحرافها، أو للوثوق منها أو تكذيبها، «فهذه المسافة - كما يقول واين سى بوث - هى المسافة عن درجة الوثوق فى الراوى»^(١) .

وهذا المعيار - أى المسافة - معيار جيد وموضوعى لقياس درجة الثقة أو عدم الثقة

Wayne C. Booth: "Distance and point of view". In the theory of the novel, p.101 (١)

فى الراوى، لأنه يفرق تفریقاً حاسماً بين مفهوم الثقة وعدة مفاهيم أخرى، مثل الحق، والصدق، والواقعية، والمقول، كما يفرق بين مفهوم عدم الثقة ومفاهيم الباطل، والكذب وعدم الواقعية واللامقول، لأن هذه المفاهيم الأخرى تعتمد على المطابقة أو عدم المطابقة بين المنطق الصادر من الراوى وبين المنطق العام الذى يعيشه الناس فى الحياة ويعيشه المؤلف الحقيقى، والقارئ الحقيقى فى حياتهما المعتادة .

فقد يكون الخمر حقيقياً وصادقاً وواقعياً ومقولاً، لكنه يروى على لسان الراوى غير الموثوق منه، أو بأسلوب يشكك فى هذا الخمر، وقد استعجم بعض الشعراء أسلوباً قريباً من ذلك لكنهم استخدموه للسخرية مثلما فعل ابن فضلون فى مثل قوله :

عحبَّ عحبَّ عحبَّ عحبَّ عحبَّ عحبَّ
بقر تمشى ولها ذنبٌ

رغم أن الراوى غير الثقة لا يقصد منه السخرية .

وقد يكون الخمر باطلاً وكذباً وغير واقعى، ومع ذلك يروى على لسان راوٍ تسهيل الثقة فيه، أو يرويه بلهجة الوثائق، مثل راوى الملحمة، وراوى القصص الخرافية والأسطورية، والمغامات، والنامات، وقصص البطولة الزائفة، والقصص التهكمية، فأحداث هذه القصص قد تكون ضرباً من الباطل أو الكذب أو اللامقول، لعدم مطابقتها للواقع المميش، لكنها توصف من حيث الراوى بالثقة، لمطابقتها لموقع المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى، والمؤلف الضمنى عبارة عن موقع داخل القصة أو الرواية، أو صورة حقيقية أو تخيلية للمؤلف الحقيقى، وهذا المؤلف الضمنى هو المسئول عن المنطق الخاص بالعالم الفنى المسرود، والقوانين التى تحكمه، وهو الذى يضع المعايير الخاصة بالصدق والحق والعدل فى هذا العالم الخاص، فإذا قال الراوى فى سورة سيف بن ذى يزن مثلاً إن الأمر سيف قد أسك بشجرة ضخمة فاقلمها بيد واحدة، أو أنه طار فى الهواء، فإن ذلك لا يخرج الراوى من سحر الثقة؛ لأنه لم يعتمد عن منطق المؤلف الضمنى الذى يواجه القارئ الضمنى، وهو قارئ متخيل فى داخل النص القصصى، ويتفق مع المؤلف الضمنى فى الأسس والمبادئ والمعايير التى يضعها للعالم الذى يصنعه، والحقيقة أن القارئ الحقيقى عندما يقرأ القصة أو الرواية ويندمج فى عالمها فإنما يضع نفسه فى موضع هذا القارئ الضمنى، ويتلقى إيماء المؤلف الضمنى، ويتخكم إلى منطق، فيتخيل نفسه فى عصر المأمون إن كانت الرواية تحكى على أنها تروى فى عصر المأمون، أو يتخيل نفسه فى عالم الجن والسحرة إن كانت كذلك .

ولنضرب لهذا الراوى مثلاً بحديث عيسى بن هشام لمحمد المولىحى، ففى هذا الحديث وقائع غير حقيقية إذا قيس بمعايير الصدق والحق فى الحياة المعيشة، وذلك مثل واقعة خروج الباشا من القصر بعد موته بمعد بعدد، وهى الواقعة الرئيسة فى القصة، لكن الراوى يلتصق لهذه الواقعة بخرقاء واقعيًا، عندما يبدأ قصته بالتصريح بأن كل الأحداث التى يرويها إنما حدثت له فى المنام، حدثنا عيسى بن هشام قال : « رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام »^(١) ومن ثم يرويها على عمل الثقة، وينظر إلى الراوى على أنه راوٍ موثوق منه .

من هنا نستطيع أن نحكم بأن الأساليب الأسطورية والملحمية وأساليب القصص الخرافى وكذلك أساليب القصص النهكى وأساليب المقامات والمناجات والبطولة الزائفة لا تخلق بالضرورة راوياً محرراً، بل هى تعتمد فى أكثر الأحيان على الراوى الثقة، وذلك لاقتراب رؤية الراوى فيها من رؤية المؤلف الضمنى والمقارئ الضمنى .

لكن الراوى غير الثقة أسلوب حديث فى القصص نوع من تغير موضع الإنسان الحديث من العالم، ذلك الإنسان الذى فقد الثقة فى كل شئ، حتى فى قدرته على فهم العالم أو فهم نفسه ، ولم يجد فى يده أى عيط يوصله إلى اليقين، فبدأ كل شئ أمامه عرضة للشك أو الكذب أو الغش، وهناك علامات كثيرة تدل على وجود هذا النوع من الرواة، مثل اعتلال الصياغة، وغياب المنطقية فى القصص أو الوصف، ومثل عدم مطابقة أفعال الراوى لكلامه، فقد يتظاهر بالنبل فى الوقت الذى يفعل فيه أفعالاً دنيسة، وقد يتظاهر بالعدل وهو فى حقيقة أمره ظالم، وقد يتحدث عن مهارته وفجوره وهو فى حقيقة أمره غر ساذج، وذلك مثل الراوى المريض الذى يحكى لطبيب نفسه ويتعرض خلال حديثه لأسور لاعتلاقه لها بمجرمه، بل يحاول أن يصور العالم الذى يعيشه من منظور مختل سى النية مصاب بالهلوس، وهو لا يدرك أنه يكذب، ويحرم مثال على ذلك « زين كوزنى » الراوى للمحتل المريض الذى مثل به آلان روب جريميه للرواية التى أطلق عليها الرواية الجديدة، وكوزنى هنا قاهر غنى يكتب لمحل نفسى أحداث حياته، ويرويها من منظور مهشم مريض أو منحرف^(٢) .

ومثال ذلك أيضاً تلك القصص التى تروى من منظور عشى، يقف الراوى من العالم

(١) محمد المولىحى : حديث عيسى بن هشام، ط دار الكتب . د . ت . ص ٣ .

(٢) آلان روب جريميه « نحو رواية جديدة » ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ص ٨٢ .

الذى يرويه موقفاً جديداً قوامه الشك واللامعقولة، أو الفهم، عالم يجر أفراده بما فيهم الراوى نفسه إلى مصير مجهول، مخيف، متناقض، ذلكم هو عالم «البر كاسى» و«ساروت» و«بيكيت» وغيرهم من كتاب القصص الجديدة .

وقد يستخدم الراوى غير الثقة للتعبير عن عدم معقولة الأوضاع السياسية والاجتماعية فى عالم الرواية، وذلك مثل حديث الدجاجة فى قصة «مزرعة الحيوانات» لجورج أورويل عن عدل الخنازير، فى الوقت الذى تتألم فيه من سرقتهن لبيضها، لكنها لاتستطيع المعارضة إلا بإقصاد هذا البيض، ومثل قول أحد رجال الشرطة فى قصة المولاء محمد طوبيا : «إننا نهوى الحرية جداً إلى درجة إننا كثيراً ما فرضناها على الأهالى قسراً»^(١).

ويستخدم محمد طوبيا الراوى غير الثقة فى قصة أخرى هى «لهم تصبغ شعرها» بطريقة جديدة، إذا يخصص الأعداد خطأً، فعند حديثه عن والد ريم يقول : «كان والد ريم مزواجاً، تزوج ثلاث نساء أنجب منهن عشرة، مات ثلاثة وعاش ستة» ثم لا يخبرنا بعد ذلك عن مصير الإبن العاشر، فتلاثة وستة يساويان تسعة لا عشرة، لكن محمد طوبيا لاسنم فى استخدام هذا الراوى إلى نهاية الرواية .

وعلى الرغم من عدم شيوع الراوى غير الثقة فى الروايات العربية غير أن وجوده - عموماً - بعد دلالة واضحة على أن الشخصيات فى القصة قد تعدت طور الأدوات التى يلعب بها الراوى فيحركها بأصابعه أو يسيرها حسب منظوره، وأصبحت شخصيات حية متكاملة الوعي، ولها استقلالها الذاتى، وأيديولوجيتها الخاصة، ورأيها المستقل الذى يمكنها من التعبير عن رأيها المعارض، بل يمكنها من التمرد على الراوى، وتحجيم دوره والتقليل من شأنه، والتشكيك فى منطقته، فتبدو أفعالها محط ثقة، وأقواله هو مناط شك وارتباب .

وهذا الأسلوب المعتمد على الراوى غير الثقة له أثر كبير فى بناء القصة التى يرد فيها، فهو يعمل فى أحيان كثيرة على تفكيك البناء القصصى، فلا يبدو معه البناء محكماً كما هو الحال مع الراوى الثقة، لأن الراوى الثقة هو الذى يصنع العالم، بينما العالم هو الذى يصنع الراوى غير الثقة، ومن ثم فإن هذا الراوى يصنع بناءً ذا إطار

(١) محمد طوبيا «المولاء» ص ٤٧ .

مزل، لأن وجود الراوى فيه مصدر تشويش لا مصدر معرفة تخبو الحقائق فى صورة الجسد الذى تغطيه ملابس ممزقة.

نموذج للراوى غير الموثوق فيه :

«وسيلة الأرواح» للكاتب الأسباني: بيو باروخا .

«أنا رجل هادئ ، ومتوتر الأعصاب ، متوتر الأعصاب جداً ، لكنني لست مجنوناً كما يقول الأطباء الذين شحصوا حالتي . لقد حلت كل شيء وتعمقت فيه وأعيش تلقاً. لماذا؟ لا أعلم حتى الآن .

منذ وقت طويل أنام نوماً عبقاً بلا أحلام، وعلى الأقل عندما أستيقظ، لا أتذكر إن كنت قد حلمت، ولكن يتحتم على النوم، ولا أنهم لماذا يخل لي أنه ينبغي أن أحلم. وربما لأنني أحلم عندما أتكلم الآن، ولكنني أنام كثيراً وهذا دليل على أنني لست مصاباً بالجنون .

ولكن عقلى لا يفكر، وعلى الرغم من ذلك فهو متوتر، باستطاعته التفكير ولكنه لا يفكر .. آه! إنكم تسمعون، هل تشكون فى كلمتي؟ إذن، أقول نعم. لقد تكهنتم به. هناك شيخ بهتز داخل نفسي.

سأروى لكم الحكاية :

إن الطفولة رائعة، هل هذه حقيقة؟ بالنسبة لي هي أفزع فتحة في الحياة. عندما كنت طفلاً، كان لي صديق يسمى رومان هودسون، كان أبوه إنجليزياً وأمه إسبانية. تعرفت به في المدرسة. كان صبياً طيباً، نعم، بالتأكيد كان صبياً طيباً، لطيفاً جداً، وطيباً جداً، وكنت أنا فقوراً وطفلاً. وعلى الرغم من هذه المفارقات جمعتا الصداقة وكنا نسير دائماً معاً. كان هو تلميذاً نشيطاً، وكنت أنا عاصياً وكسولاً. ولأن رومان كان ولداً طيباً فلم يكن لديه مانع من أن يصحني إلى منزله ويحطني أرى مجموعات الطوايع التذكارية الخاصة به. كان منزل رومان كبيراً جداً وكان يقع بجوار ميدان لاس باركاس، في عطفة ضيقة بالقرب من منزل تم فيه ارتكاب جريمة قتل عنها الكثير في قاتلها.

(١) ترجمة الدكتور جمال يوسف زكي، مجلة العربي، العدد ٤٥٢ يوليو سنة ١٩٩٦، ص ١٥٥، ص ١٥٦.

لم أقل إننى قضيت طفولتى فى قائلثيا. كان المنزل حزيناً، حزيناً جداً، كل ما هو حزين ومن الممكن أن يكون منزلاً، وبحرته الخلفى كانت تقع حديقة كبيرة جداً تكسو حوافها النباتات المتسلقة لأزهار الجرس البيضاء والبنفسجية .

كنا نلعب أنا وصديقى فى الحديقة، فى حديقة النباتات المتسلقة، وفى سطح المنزل الفسح بالبلاط الذى كان به، على مقربة من إصبعات الصبر الأمريكى.

وفى يوم خطر لنا أن نقوم بمغامرة عمر الأسطح وأن نقرب من منزل الجريمة الذى كان يجذبنا بسبب سريره. وعند عودتنا إلى السطح قالت لنا فتاة إن والدته رومان تادينا .

وهبطنا سطح المنزل وجعلونا ندخل فى ودهة كبيرة وحزينة. بالقرب من الشرفة كانت تجلس والدة صديقى وأخته. كانت الأم تقرأ والابنة تطرز، ولا أعلم لماذا كانت تعيقنى .

وأنبتنا الأم بلهجة عنيفة بسبب مغامرتنا، وبعد ذلك شرعت فى توجيه أسئلة لا نحصى عن أسرته وعن دراسته. بينما كانت الأم تتكلم، كانت الابنة تبسم، ولكن بطريقة غريبة جداً، غريبة جداً .

وقالت الأم فى عتام حديثها : لابد من مفكرة الدروس .

وخرجنا من الغرفة وذهبنا إلى المنزل، ولم أفلل شيئاً طوال المساء والليل سوى التفكير فى المراتين .

منذ ذلك اليوم تجنبنا بقدر المستطاع الذهاب إلى منزل رومان، وقامت يوم وأبت والدته وأخته بمخرجنا من الكنيسة مرتدين ملابس الحداد، ونظرنا لى وشعرت بقشعريرة عند النظر إليهما .

وبعدما أنهينا الفصل الدراسى، لم أعد أرى رومان، وكنت هادئاً، ولكن أبلغونى ذات يوم من منزله بأن صديقى مريض. وذهبنا ووجدته يمكى فى الفراش، وقال لى بصوت هامس إنه يكره أخته .

ومع ذلك، كانت أخته التى كانت تسمى أغليس، ترعاه بدقة ونحنو عليه كثيراً، ولكن ابتسامتها كانت غريبة جداً .. غريبة جداً .

و ذات مرة عند الإمساك يساعد رومان جعلته يصرخ من الألم . وسألته . ماذا بك ؟
فأراني بقعة داكنة كبيرة تحيط بمساعدته وكأنها حتم .

وبعد ذلك ، قال بصوت هامس : لقد كان هذا من عمل أختي .

- آه ! هي ..

- لا تعلم القوة التي لديها ، إنها تكسر لوحاً زجاجياً بإصبعها ، وهناك شيء آخر
أكثر غريبة : إنها تحرك أى شيء من مكان آخر دون أن تلمسه .

وبعد مضي عدة أيام روى لي مرتفعاً من الفزع أنه منذ حوالى أسبوع وفى الساعة
الثانية عشرة ليلاً كان يلقى جرس الباب وعند فتحه لم يكن هناك أحد .

قمنا أنا ورومان بعمل العديد من التجارب . كنا نربص بجوار الباب .. وكان يلقى
الجرس .. وكنا نفتح .. ولا نجد أحداً . وتركنا الباب موارباً حتى نستطيع أن نفتحه فى
الحال .. وكان يلقى الجرس .. ولا نجد أحداً .

وأعبروا علينا زر الجرس الكهربائي . وكان يلقى الجرس ، ويلقى .. وينظر كل منا
إلى الآخر مرتجفاً من الخوف .
وقال رومان : إنها أختي .

ومقتنعين بذلك ، شرع كلاً منا فى البحث عن عالم فى كل مكان ، ووضعنا فى
حرفتها حذوة ومدججاً موسيقياً ونقوشاً مثلثة وبها الترميز : «أبيرا كادبرا» . وبلا
جلوى ، ودون أدنى جلوى ، كانت الأشياء تسب من أماكنها ، وكانت ترسم على
الجدران ظلالاً ناقصة لأشكال دون وجه .

وضعف رومان ، ومن أجل تسليته ، اشترت له أمه آلة تصوير رائعة ، وكنا نذهب
لنتزعه معاً كل يوم ، وكنا نجعل الآلة فى جولاتنا .

وفى يوم أرادت أمه أن تلتقط صورة لثلاثهم معاً ، لكي ترسل الصورة إلى أقربائها
فى إنجلترا . وعلقتنا أنا ورومان مظلة من النسيج الغليظ فى سطح المنزل ، ووقفت تحتها
الأم ومجانبتها أبنائها . وركزت على البؤرة ، وأفراضاً لأى عامل يجعل الصورة غير
جيدة ، التقطت منظرين .

وذمنا فى الحال أنا ورومان لحميمض الفيلم ، وكان فى حالة طيبة ، ولكن كانت

تري بقعة داكنة فوق رأس أخت صديقي .

تركنا الفيلم ليحف ، وفي اليوم التالي وضعناه على صحيفة تحت أشعة الشمس لكي
نطبع منه صورتين .

وحاجت أنجليس، أخت رومان، معنا إلى السطح، وعند النظر إلى الصورة الأولى،
تبادلنا أنا ورومان النظرات دون أن ننطق كلمة واحدة. وكان يظهر فوق رأس أنجليس
ظل أبيض يشبه سلاحيها .

وفي الصورة الثانية كان يظهر الظل نفسه، ولكن في وضع مختلف، مائل عليها
وكأنه بمحادثتها في أذنها. تملكنا فرح شديد حتى إتنى ورومان وجدنا أنفسنا مشلولين
أعرسين. ونظرت أنجليس إلى الصورتين وابست، وابست. وكان هذا أخطر ما
في الأمر .

وخرجت من سطح المنزل وهبطت السلم متعرجاً، وعند وصولي إلى الشارع
شرعت في العلو تطاردني ذكرى اهتمام أنجليس. وعند صعودي المنزل، وعند مروري
أمام المرأة رأيتها في أعماق اللوحة الزجاجية تبسم وتبسم دائماً .

من قال إتنى مصاب بالجنون؟ إنه يكذب! لأن المهاتين لانهامون، وأنا أنا .

ومنذ مولدي لم أستقط حتى الآن .

ثالثاً : - الراوي العليم (Omniscient Narrator)

هذا النوع من الرواية يتخذ لنفسه موقعاً ساماً، يعلو فوق مستوى إدراك
الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث
الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة
نظرة، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأى فإنما يعرف من خلاله، وإذا تحدث فهو
الذي يعبر عن حديثها، فيقول لنا ماذا قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفهم فكرت،
وكيف تصرفت، لذلك فإن النقاد يطلقون على هذا الراوي اسم : «الراوي العالم بكل
شيء» أو «الراوي العليم» (Omniscient Narrator) وهذا الراوي هو العنصر المسيطر
على معظم القصص التقليدية في الوطن العربي، ويمكن أن يعزى ذلك الانتشار الواسع
لهذا النوع من الرواية إلى أن القصة العربية الحديثة ما تزال تحتفظ ببقايا شفوية، فالراوي

فى الأدب الشعى الشفاهى يستعمل هذا الراوى للإيهام بصدق الأحداث وواقعتها، لأن الراوى العلمى ينع القارئ أو يوهمه بأنه صادق، عن طريق كثرة المعلومات التى يعرفها، وهذه حيلة معطاية قديمة أشار إليها الفارابى فى معرض حديثه عن الوسائل التى يستعملها الخطيب لأقتناع السامعين بصدق ما يقول^(١).

وقد يعزى انتشار هذا الراوى إلى عوامل خارجية سياسية أو اجتماعية، فقد ربطت إحدى الباحثات العربيات بين الديكتاتورية السياسية فى المجتمع وبين البنية القصصية التى يظهر فيها هذا الراوى العلمى بكل شئ^(٢). ففى كل منهما يتسلط فرعون واحد على جماعة من الناس، فيكتم أنفاسها ويتحدث بلسانها، فلا يسمع إلا صوته، ولا يعتد إلا برويته، وهو يعلم كل شئ عن حياة كل فرد فى هذه الجماعة، يعلم حاضره وماضيه ومستقبله، بينما هم عاجزون عن المعرفة، وعن التعبير أيضاً، وعلى ذلك فإن الشكل الأدبى الذى يتعلق عن مثل هذا الراوى ويتاح فيه الفرصة أمام الشخصيات، كى تعبر عن نفسها بشكل ديمقراطى - عند هذه الباحثة - وترى أن هذا النوع الديمقراطى هو الشكل الفنى، لأن الديكتاتورية لا تتج فناً، فالفن وليد الحرية، لكن الحقيقة أن هذا الراوى العلمى كان موجوداً فى مجتمعات ديمقراطية وما يزال، كما أن أشكالاً حوارية كثيرة يلتقى فيها الراوى كانت وما تزال موجودة فى مجتمعات تعاني من الديكتاتورية.

وقد يكون هذا الراوى أثراً من آثار البناء القصصى للكتب الدينية، والكتب التاريخية، ففى القصص الواردة فى هذه الكتب لا تعلم الشخصيات مصائرهما ولا حقيقة أفعالها، أو أفعال الشخصيات الأخرى، لكن الراوى يعلم كل شئ، لأنه يعلم الغيب فى الكتب الدينية، ولأن تآمره فى الزمان فى الكتب التاريخية يكشف له ما كان عباً، يوسف عليه السلام عندما رأى الرؤيا التى قصها على أبيه فى بداية سورة يوسف لم يكن يعرف حقيقتها، على الرغم من أنها تمثل عالمة القصة، ومثل خولة المعرفة بمصوره، لكنها معرفة مغلوصة راجعة إلى ضمير التكلم فى قول الله تعالى مخاطباً الرسول صلى الله عليه وسلم: «نحن نقص عليك أحسن القصص»^(٣) فالقصص

(١) الفارابى: لمخص كتاب الخطابة ص ٢٥ وما بعدها.

(٢) منى العيد: «الراوى المزعج والفككة» ص ٣٤.

(٣) سورة يوسف آية ٢١.

هنا يعلم، لكن الشخصيات لاتعلم، لأنها مخلوقات ضعيفة غافلة مغرورة .

وكذلك فإن فرعون فى قصة موسى لايعلم أنه ضال ولا يعرف أنه سوف يفرق، وقوم نوح عندما كانوا يبرون عليه وهو يصنع القلک كانوا يستخرون منه، لأنه يصنع سفينة على الياهسة، وهم لايعرفون حقيقتهم ولا حقيقته نوح، لأن المعرفة فى هذه القصص مقصورة على قصاص «الراوى» وعلى القارئ الذى يستمد معرفته منه فحسب .

أياً ما كان السبب فى شيوع هذا الراوى العليم فى القصص العربى، فإننا يمكن أن نقيس درجة علم هذا الراوى عن طريق المقياس نفسه الذى استخدمناه لقياس درجة ظهوره، وهو «المسافة» أى المسافة التى تفصل بينه وبين الشخصيات، فقد لاحظنا أن موقع الراوى كلما اقرب من مواقع الشخصيات انحصرت معرفته فى جزئيات صغيرة من العالم الذى يصوره، وأصبح مثل أية شخصية أخرى، لا يعلم إلا ما يقع فى محيط إدراكه البصرى والسمعى، أما إذا ابتعد موقعه عن مواقع الشخصيات زمانياً أو مكانياً أو فكرياً فإنه سوف يتمكن من المعرفة الواسعة بكل الجبابا التى كانت خافية . وذلك مثل المعركة الحربية التى يمكن أن تروى على لسان أحد الجنود المشاركين فيها أو على لسان مؤرخ عاش بعد المعركة بعشرين سنة، فلا جدال أن الجندى سوف تكون معرفته بما يدور فى المعركة أقل من معرفة المؤرخ، لأنه يرى جزءاً لا يغير تعبيراً حقيقياً عن مصر المعركة أو ما دار فيها، وإن كان ما يرويه الجندى أكثر تأثراً وأكثر قدرة على استحضار الصورة الحسية للمعركة مما يرويه المؤرخ، فالمؤرخ يرسم صورة متكاملة استقاها من مئات الروايات الحقيقية والكاذبة، ويرى المعركة من كل جهاتها، أما الجندى فلم يرصد إلا بقعة محدودة للغاية .

على أن ناقداً فرنسياً (هو جان بويون) يستعمل معياراً آخر لقياس درجة علم الراوى غير المقياس السابق، هذا المعيار هو درجة اتساع المنظور أو الرؤية التى يتبناها الراوى، فكلما كانت رؤية الراوى أكثر اتساعاً كانت معرفته أكثر وأكمل، وكلما كانت أقل كانت معرفته أقل، وبقى حجم هذه الرؤية بالقياس إلى حجم رؤى الشخصيات، وبناء على ذلك يقسم جان بويون الراوى من حيث درجة علمه إلى ثلاثة أقسام^(١) :

(١) سيزا قاسم : «بناء الرواية ص ١٣٦ .

١- الراوى الذى يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، ويطلق عليه «الرؤية من الوراثة» .

٢- الراوى الذى لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات ويسميه «الرؤية مع» .

٣- الراوى الذى يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات ويطلق عليه : «الرؤية من الخارج» .

ونجدر الإشارة إلى أن المقاييس السابقين الذين يمكن أن يستعدنا لقياس درجة علم الراوى - أى المسافة وحجم الرؤية - وجهان مختلفان لظاهرة واحدة، فاقتراب موقع الكاميرا أو المنظور من المشهد المصور فى فن التصوير أو الرسم يودى إلى تحديد مجال الرؤية وتضييقها، أما اعتمادهما فيودى إلى اتساع هذا المجال، فلو أن رساماً أراد أن يرسم غابة من بعد لرسمها كاملة بكل أشجارها، لكنه لو رسمها من موقع قريب جداً لما رسم سوى جزء من شجرة واحدة، وكذلك الراوى، كلما كان قريباً ضاق المنظور أى المساحة المكانية المصورة، وتضخمت الجزئيات، فأصبحت أكثر وضوحاً، وثأ ثيراً، أما إذا كان بعيداً فإن المكان المصور يتسع وعندئذ تصغر الأشياء ويقل حجمها .

لكننا لو نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر أخرى من زاوية براجماتية، تقع فى مرحلة وسطى بين المقاييس السابقين أو تشلها ممة، فإتنا يمكن أن نقبس مقدار المعرفة لدى كل راوٍ عن طريق احتساب المعلومات الفعلية التى يصرح بها هذا الراوى فى كلامه «ومدى قدرة الشخصيات على الوصول إلى هذه المعلومات» فإن كانت هذه المعلومات مما يقع فى إطار امکانات المتاحة لها كان الراوى موازياً لها فى المعرفة، وكان موقعة قريباً من موقعها - ولو كانت الشخصيات فى هذه القصة أو تلك لاتعرف عنها شيئاً - المهم أنها تقع فى دائرة امكاناتها وفى حيز إدراكها فحسب، ولكى يتضح الأمر أكثر، ولكى يخرج الكلام من حيز النظرية إلى مجال التطبيق انتقينا النماذج التالية لتوضيح التفاوت الذى بين الرواة من حيث العلم بما يدور فى القصة .

النموذج الأول :-

من قصة «أنا لك» لـ «عيسى عبيد» فى مجموعته القصصية «إحسان هائم» يقول:

«قالت الفتاة ذلك مدفوعة بعامل الغيرة، تلك الغيرة القوية المؤلمة القتالة التى تشعر بها كل فتاة عندما تعلم بزواج إحدى صديقاتها اللواتى هن فى عرفها دونها جمالاً

وأدباً ولطفاً، وجاشت في صدر الأم عوامل مولة محزنة متضاربة، عوامل الحسد لرؤيتها فتيات الغير يقترن، ولا يقدم أحد من الشبان على فتاتها، مع أنها تراها في نظرها أجل منهن جميعاً، فكان أمل هذه المرأة كامل كل أم في الوجود - وهو أن ترى ابنتها مقترنة بشاب مقتدر يحميها - ولم يكن للفتاة بآلة لأن أباهم موظف صغير في إحدى المحال التجارية، لا يكاد مرتبه الضئيل يكفى حاجيات المنزل الأساسية، ولما كانت الأم ترى شباب اليوم ينظرون إلى ماله الفتاة قبل جمالها أرادت أن تخدعهم بمظهر الفتى»^(١).

الراوى فى هذا النص راوٍ عليهم بكل شئ، فهو يعلم أشياء أكثر من إمكانات الشخصيات التى يرسمها، ورؤيته أوسع من رؤيتها، فقد ذكر الراوى أن الفتاة قالت ولم يترك الفرصة لهذه الفتاة أن تقول بنفسها ذلك، ثم ذكر العلة النفسية التى دفعت الفتاة إلى قول هذا الكلام وهى الغيرة، وهذه العلة أكبر من أن نعيمها مثل هذه الفتاة الساذجة، لأنها لا تتعلق بالفعل الذى تقوم به، أو الإحساس الذى تحسه، بل تتعلق بالوعى الناضج والهادئ، للحالة التى تعيشها، ثم يتطرق الراوى بعد ذلك إلى تحديد النوازع النفسية التى تجذب فى صدر الأم، والأمال المكبوتة فى صبرها، ثم حالة الفتاة الاقتصادية وأثرها على الناحية الاجتماعية، ثم يعلل الراوى تعليلاً اجتماعياً كيفية سلوك الأسرة هذا المسلك الخاص، كل هذه المعلومات تتعلق بالوعى الناضج للأفعال والسلوكيات والتفسير النفسى لها، وهذا التفسير يحتاج إلى عبارة وعلم لاهوتفران فى الشخصيات، بل فى الراوى نفسه، فليس فى مقدور الشخصيات أن تعلق، أو تعى ما تحس به، أو ما تفعله، لأنها ذات إمكانات محدودة، مما يدل على أن الراوى أكثر منها علماً بشؤونها الداخلية، وبالأسباب التى تدفعها إلى هذه السلوكيات .

المعولج الفانى :-

من رواية «فتيل أم هاشم» لبحى حقى، يقول :

«والظاهرة المعجبة التى لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه (لمارى) فوجد نفسه قريباً حب جديد، الآن القلب لا يعيش حالها؟ أم أن (مارى) هى التى نبهت غافلاً فى قلبه فاستيقظ وانتعش؟ كان إسماعيل لا يشعر بحصر إلا شعوراً مبهماً، هو

(١) عيسى عبيد : إحسان همام، ص ٩٠ .

كذرة الرمل اندجعت فى الرمال، واندست بينها فلا لمز منها، ولو أنها مع ذلك منفصلة عن كل ذرة أخرى، أما الآن فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة فى سلسلة طويلة تشده وتربطه ربطاً إلى وطنه^(١).

الراوى هنا أقل معرفة من الراوى فى الفقرة السابقة المتقاة من عيسى عبيد، والدليل على ذلك أنه لا يصرح بالسبب فى حب إسماعيل الجندى، من خلال تقرير مباشر يتم عن علمه بيوطن الأمور، بل يتساءل متشككاً حائراً لا يعرف السبب، ومع ذلك فإنه يظل أكثر معرفة من سائر الشخصيات فى الرواية، يبدو ذلك خلال وعى الراوى بالمحصار السرى فى عدم غلو قلب إسماعيل من الحب، فى تلك الاختبارات فحسب، وهو سر مرتبط بالرمز الكلى للرواية، ويبدو خلال الوعي بمشاعر إسماعيل الداعلية ذلك الوعي الذى لا يمكن أن يكون ولدت تفكير إسماعيل المضطرب، بل هو الراوى العليم بكل شيء، والذى يقف بعيداً لوصد كل شاردة وواردة فى الضمائر، كما أن الراوى هنا استطاع أن يعر عما لم يستطيع إسماعيل أن يعر عنه، استطاع أن يصوغ إحساسه بصيغة لغوية عن طريق التشبيه والتصوير والتركيز الشعرى، وبأسلوب التقرير السردى على لسان الراوى نفسه .

النموذج الثالث :-

من قصة «الشیطان» سليمان نياض :

«بدأت الشمس فى المتصف تماماً فوق العربة النوردة، عرف ذلك حين رد المتارة إلى مكانها، فلم ير قرص الشمس، تذكر أن السماء والأرض فى مثل هذه الساعة تصبح قيطاً ولها قطعة من جهنم، فأوقف السيارة حيث وصل بها، وتهد فى رضى، وأسبل عينه للحظة ومد يده، ورفع الرمزمية، فتح غطاءها، وراح يشرب، وفتح الباب ورفع غطاء الموتور ليرود وملأ حلبة المياه من الرمزمية فتصاعد البخار فى أزيز وطشيش، واستدار»^(٢) .

الراوى فى هذا النص يقف مع الشخصية التى يقص أمبارها وهى شخصية «حسن» سائق العربة جنباً إلى جنب، لا يترك إلا ما يتركه حسن ولا يرى إلا ما

(١) عيسى حلى : قنديل أم هاشم ط دار المناروف (لرأ) (١٨) ص ٢٣، ص ٢٤ .

(٢) سليمان نياض، «الشیطان» مجلة نضال، العدد الخامس، السنة الأولى مايو سنة ١٩٨٢ ص ١٨ .

يراه، فلا يعرف أو بالأحرى لا يتخبر القارئ بأن الشمس قد أصبحت في وسط السماء إلا عندما رد حسن الستارة إلى مكانها فقطع قرص الشمس في عيني، ولا يتخبر بحالة الجو إلا من خلال إحساس حسن به، وهكذا نرى الراوى يرى بعيني حسن، ويسمع بأذنيه، ويحس بإحساسه، فيقف معه في صف واحد لا يتناهى، ولا يدعى لنفسه معرفة تفرق معرفته، أو وعياً يفوق وعيه، ولا يسجل الراوى لنفسه ميزة أكو من التعبير، والتعبير في ذاته شكل من أشكال الوعي والإدراك، لأنه صياغة عقلانية متعددة لظواهر عقلانية وغير عقلانية متعددة وغير محددة، فالإنسان قد يحس بشئ معين لكنه قد لا يستطيع التعبير عنه، وقد يدرك حقيقته لكنه لا يستطيع إن يعرضه صياغة منطقية تخاطب العقل أو صياغة شعرية تدغدغ المشاعر، أو تستميل الخواطر والأفئدة .

هذه النماذج الثلاثة تصافوت - كما رأينا - في درجة علم الراوى، فالراوى في النص الأول الذى اسمعناه من قصة «أنا لك» لعيسى عبيد، يعلم كل شئ، ثم تحف المعرفة قليلاً في رواية «قنديل أم هاشم» ليحى حقى، ثم تحف المعرفة أكثر حتى تساوى معرفة الراوى مع معرفة الشخصيات في قصة «الشیطان» لسليمان فياض، لكننا لو بحثنا عن نموذج آخر يملو فيه الراوى أقل معرفة مما يمكن للشخصيات أن تعرفه فلا بد أن تنتقى قصة من نوع خاص، قصة تقرب في بنائها من القصة البوليسية أو قصص التحقيقات الجنائية، أو البحث التاريخى أو العلمى، ففي هذه القصص يظل الراوى بلبس عباءة المحقق أو الباحث أو المؤرخ الذى يتتبع الآثار الناجمة عن الحادثة أو الحقيقة التى يرغب فى كشف غوامضها، فيقلب كل محيط يعثر عليه على كل وجوهه المحتملة، وإذا أمسك بطرف محيط فإنه يسر معه حتى يوصله بعد جهد إلى جزء ضئيل مما كانت الشخصيات تعلمه علم اليقين، ثم يجمع كل المعلومات التى حصل عليها، ويكون لنفسه تصوراً خاصاً عن الحادثة أو الحقيقة، وقد يكون هذا التصور قاصراً عن اكتشاف الحقيقة أو قريباً منها، لكن الراوى يظل فى كل الأحيان أقل علماً من الشخصيات التى شاركت فى صنع الحادثة، أو عاصرت الحدث التاريخى.

مثال ذلك الراوى المحقق فى رواية «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم، فعلى الرغم من أن الراوى فى هذه الرواية يعلم أكثر مما تعلم الشخصيات كلها فى الرواية، ومستواه أعلى بكثير من مستواها، وينظر إليها جميعاً نظرة احتقار فيشبهها

حيناً بالذهب^(١)، ويشبهها حيناً آخر بالدهان^(٢) ويرصد تحركاتها من عل، وكأنه يرصد حركة قطع من الكائنات الحية غير المنظمة، على الرغم من ذلك فإن هناك وجهاً في الرواية يبدو فيه الراوى جاهلاً بأشياء كثيرة جهلاً يقض مضجعه، ويقلقه في نومه ويعيقه، فهو رغم علمه وثقافته لا يعرف السر وراء مقتل الفتاة «ريم» لا يعرف من الذى قتلها أو قتل زوج أختها، رغم أن أقل الشخصيات شأنًا كان يعرف الحقائق أكثر منه، فالشيخ عصفور يظل من أول الرواية إلى آخرها سراً غامضاً يطن بحيرته وذكاءه بالبلاهة والغموض، رغم أن كل الدلائل تشير إلى معرفته بكل الأسرار التى تخفى على وكيل النيابة «الراوى» وعلى رجال البوليس. وهكذا نرى أن الراوى يراوح بين المعرفة بكل شئ وبين المعرفة المحفوفة التى تقل عن معرفة الشخصيات، وذلك فى رواية واحدة، مما يبرهن على أن أشكال الرواة مهما تعددت واعتلفت إلا أنها قد تجتمع فى رواية واحدة، بل قد تجتمع فى راى واحد، فيبدو فى أحد وجوهه عالماً ويسود فى الوجه الآخر محدود العلم. وهذا هو السر فى جمال المقارنة، التى مفادها أن الذى يعلم لا يعلم شيئاً، أو أن الرجل الأعشى هو الوحيد الذى يرى، كما فى رواية مالك الحزين.

على أن الراوى العلم بكل شئ يتميز بقدرة عالية على استبطان الشخصيات والفصوص فى دعاتها وأسرارها النفسية، كما أنه قادر على كشف الأسباب والعلل والروابط التى تصل بعضها ببعض الأمر، مما يجعل البنية القصصية المصاحبة له تبنى تميل إلى العمق والتأثر، ويجعل الأسلوب المصاحب له أسلوباً تحليلياً، يهتم بالباطن أكثر من اهتمامه بالظواهر، وكلما قل علم الراوى قلت قدرته تلك، وأصبح يكفى برصد الحركات الظاهرة فحسب، إلا إذا انكفأ على نفسه، فجعل منها موضوعاً لبحثه. كما فى روايات تيار الوعى - لذلك نجد القصص الفكاهية تفضل النوع الثانى من الرواة، وكذلك القصص البوليسية، أما القصص المأخوذة للرومانسية والقصص الواقعية التحليلية فتؤثر النوع الأول، الراوى العلم بكل شئ، وهذا الراوى العلم بكل شئ قد يكون راقياً إيجابياً لا يكفى بمجرد سرد الحوادث ونقل الأقوال وتقسيم الظواهر، وتراكم الملاحظات التى يعرفها عن الشخصيات والأحداث، بل يتجاوز ذلك

(١) توفيق الحكيم - برقيات نائب فى الأرياف، ط مكتبة الأدب، د.ت ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٦١.

إلى الوعظ والنقد والتعليم، وقد يكون وادياً علمياً بكل شيء سلبياً عابداً وموضوعياً
يكتمى بنقل العالم القصصى دون أن يتدخل بالنقد أو التقويم، فهو مجرد كاشف عن
الحقيقة التي يعرفها فحسب، دون أن يدعو أحداً إلى الأفعال عليها أو إلى رفضها .

وهكذا يصبح لدينا نوعان من الراوى العلمى بكل شيء :

الراوى العلمى المنقح، والراوى العلمى المحامد.

أ- الراوى العلمى المنقح :

هذا النوع من الرواة يمكن أن نطلق عليه الراوى الناقد، أو الراوى المعلم، أو الراوى
الواعظ، وهو راى لا يكفى بنقل جميع جوانب الحدث، ولا يكفى بتلخيصه أو تمثيله
بأسلوبه الخاص، بل يتدخل تدخلاً مباشراً ليظهر بهيئته بالحدث، أو ضيقه به، أو
سحرته منه، أو عدم تصديقه له، أو يحمل على التقليل من شأنه والدعوة إلى محره
والتحذير من مخاطره أو يدعو إلى الاعتبار به والاحتفاظ بما حدث للقائمه، سواء أكان
هذا الذى حدث شيئاً طيباً يدعو إلى الالتزام به، أم كان شيئاً سيئاً يحتم التفور منه
وعالفة خطته، وبأنى هذا التدخل من الراوى فى صورة أسلوب تقريرى مبسط، أو
فى صورة بعض المواقف المباشرة، أو النقل المتحيز لكلام الشخصيات، وقد يزيد هذا
التدخل إلى مدى يتحول معه القصة نفسها إلى مجرد وسيلة لشرح المواقف وضرب
الأمثال وتوضيح الأحوال التى أدت إلى المصير الذى آلت إليه الشخصيات، وعندل
يخرج النص من كونه قصة إلى كونه مقالة تستعين بالأسلوب القصصى، أو خطبة أو
كتاباً أو أى شيء آخر، وفى هذه الحالة تشكل الحكاية عند سردها بشكل الموعظة،
وتنظر من زاوية يقصد منها إمطة الشام عما فى القصة من الاعتبار، ولا يقصد منها
الكشف عن الحقائق المادية أو أسبابها وعللها .

فى هذه الحالة أيضاً تصبح الزاوية التى ينطلق منها هذا الراوى قريبة جداً من زاوية
المولف، إلى درجة أن الراوى قد يمتزج بالمولف فى بعض الأحيان، أو يلتبس على
القارئ التفرق بين صوتهما ورويتيهما، وقد يقحم المولف نفسه فى كلام الراوى
إقحاماً، وقد يسحر نفسه لخدمته ليتحول شارحاً لأفكاره، أو مدافعاً عنها، أو مبشراً
بها «ولذلك فإن الروايات التى تحتوى على هذا النوع من الرواة غالباً ما تكون عرضة

للضئك»^(١) كما هو الحال في قصة «توم جونز» لفيلدينج، وفي قصة «الحرب والسلام» لتولستوي، لاحتوائهما على فصول كاملة من المقالات الوعظية أو الأخلاقية أو الإصلاحية التي لاصلة لها بنسج القصتين، بل إن هذه المقالات قد حشرت فيها حشراً، لتعتمد بنية الموعظة وليس بنية الشكل الجمال والفنى للقصة، ومن الملاحظ أن هذا النوع من الرواة هو النمط السائد والأوسع انتشاراً في القصص العربية القديمة، وفي القصص والروايات العربية الحديثة في بداية القرن العشرين، فقد كانت الغاية التي يقصد إليها القاص العربي في هذه الأونة مجرد العبرة والموعظة، ولذلك فإن بناء هذه القصص قد اتخذ شكلاً وعظماً سواء القصص القديمة أم الحديثة، وأسلوبها أيضاً تلون بلون الموعظة، ومن ثم فإننا نجد البنية السردية لهذه القصص والروايات بنية وعظمية، وتكاد معظم القصص والروايات التي تنحى إلى هذا النوع تتخذ الشكل التالي:-

أ - مجتمع مستقر يسير حسب مجموعة من العادات والتقاليد والسلوكيات الممودة أو المضمومة .

ب - يخرج شخص على هذا المجتمع ويحاول التردد على العادات والتقاليد ويعمل على تغييرها .

ج - يحدث صراع بين هذا الفرد الخارج على المجتمع وبين المجتمع .

د - يتصر هذا الفرد انتصاراً ساحقاً فيفهم المجتمع، أو يدمره، وقد ينهزم هذا الشخص هزيمة منكورة، ثم يعود المجتمع إلى ما كان عليه من قبل .

وجميع القصص التي تروى عن الأنبياء والصالحين لا تخرج عن هذا الشكل إلا قليلاً، كما أن القصص التي تروى عن الأشرار أيضاً لا تخرج عن ذلك. ومن اللافت للنظر أن القصص التاريخية وقصص العشاق يسير حسب هذا النمط أيضاً، فقصص ممنون ليلي مثلاً، تعتمد على وجود مجتمع مستقر لا يعرف بالحب، ثم يخرج البطل (قيس) على هذا النظام، ثم يحدث صراع بينه وبين المجتمع ينتهي بالقضاء على (قيس) ثم يعود المجتمع على ما كان عليه. وإذا نظرنا إلى البنية السردية للروايات العربية الأولى في مطلع هذا القرن مثل روايات (زينب) لهيكل و«دعاء الكروان» لطه حسين،

Norman Friedman: point of view, in the theory of the novel, p.121.

(١)

و«حواء بلا آدم» لمحمود طاهر لاشين. و«ثرثيا» لعيسى حبيد يمجدها لانخرج عن هذا الإطار أيضاً، ففي رواية «زينب» مجتمع مستقر لا يؤمن بالحب ثم تخرج زينب على ذلك النظام بمجها لإبراهيم، ثم يدور صراع مع المجتمع ينتهي بموتها، ويعود المجتمع كما كان بعاداته وتقاليده الضالة .

وفي رواية دعاء الكروان أيضاً مجتمع متوافق متوازن منقول يعتمد على الحفاظ على العرض، وعلى فصل كل طبقة في المجتمع عن الطبقات الأخرى، ثم تخرج هنادي على هذا النظام عندما تقيم علاقه عاطفية وحسية مع المهندس ابن الطبقة العليا، ثم تصطدم بالمجتمع متحلاً في حالها، وتكون النهاية هي مقتلها والتخلص منها، وعودة المجتمع إلى ما كان عليه.... وهكذا .

وفي ظل هذه البنية الوعظية يتدخل الراوى تدعلاً مباشراً ليبالغ في وصف جمال الضحية وفقرها ووداعتها في أول الرواية، حتى يتعاطف القارئ معها، ثم يبالغ بعد ذلك في وصف المعاناة التي لاقتها من المجتمع، وفي وصف الآلام التي أصابتها من جراء صدامها معه، حتى تكون الرواية أبلغ عبرة وأكثر تأثيراً وموعظة. ثم يبالغ بعد ذلك في التشجيع على هذا المجتمع الظالم الذي ارتكب هذه الجريمة، وقد يحدث عكس ذلك إذا اتخذت الرواية الشكل الآخر القائم على انتصار البطل المصلح، مثلما في قصص الأنبياء والصالحين .

كما أن الراوى لا يتورع في هذه الروايات عن التصريح المباشر بمخزى الرواية في أول القصة أو في آخرها، سواء على لسانه هو أم على لسان إحدى الشخصيات، وذلك مثل قول زينب في رواية «زينب» ليكل وهي في مرض موتها : «وصيتكو اخواتي لما تبحو تجوزوا واحد منهم ما تجوزوهمش غصب عنهم لحسن دا حرام»^(١) أو قول «هنادي» في رواية «دعاء الكروان» قبل أن تقتل موجهة نصيحتها لأختها : «إياك أن تفعل ما فعلت أو تخدعي كما خدعت»^(٢). أو تلك الرسالة التي يجعل الراوى حواء تنكبها إلى إحدى زميلاتها وتشرح فيها مفاصد النظام الطبقي في مصر في رواية حواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين^(٣) .

(١) محمد حسين هيكل : «زينب» ط دار المعارف، سنة ١٩٧٩ ص ٣٠٥ .

(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ط دار المعارف، بمصر، د.ت ص ٧٧ .

(٣) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» مطبعة الاقتصاد بمصر، سنة ١٩٦٤ ص ٥٠ .

وحده الروايات والتقصص التضخنة راوياً عالياً متفحفاً تعتمد على وجود وجهة نظر معيارية سوية هي وجهة نظر الراوى، فمن سار حسب قوايتها من الشخصيات فهو سوى، ومن خالفها فهو غير سوى، ولذلك نجد الشخصيات والأفعال والسلوكيات تنقسم إلى قسمين: قسم سوى، وقسم غير سوى، قسم مؤمن، وقسم كافر، مما جعل أكثر الشخصيات عبارة عن نماذج مسطحة غير مرنة لأحياء فيها ولا تطور، ويجد الصراع فى القصة دائراً بين معسكرين وليس بين أشخاص .

بالإضافة إلى ذلك فإن إجماع الراوى الزائدة يجعل كل الأحداث والصفات التى تتعلق بالشخصيات الروائية مقومة وليست موصوفة فحسب، مما يجعل لغة الوصف والسرود فى هذه الروايات لغة تقويمية وليست وصفية، والفرق بين اللفتين أن اللغة التقويمية لغة عقلانية تعبر عن مضمون الحدث أو الصفة، وعن موقف المتحدث منهما، فتقول عن الشيء كبير أو صغير أو عظيم أو حقير أو أبيض أو أسود، وتقول عن الحدث مشى أو جلس أو قام، لكن اللغة الوصفية تحاول أن تنقل الجوانب الحسية للهبة الخاصة والفريدة للشيء أو الحدث الموصوف، فتقل درجة لونه أو لفة صوته، وفى ظل اللغة الأولى لا يتورع الراوى عن أن ينقل رأيه صراحة فى الأشياء، أو فى الشخصيات، أو الأحداث، ويبين درجة سواها أو انحرافها، وقد يتعدى ذلك فيبين فلسفته تجاه هذا الانحراف أو هذا السواء، فيقول مثلاً فى رواية حواء بلا آدم عن المجتمع المحيط بحواء : « تلك حياة قوامها العاطفة، والعقل فيها راكم، والعقل بأبى الركود، فإذا حاول أن يرضى الفطرة لم يستطيع إلا العمل التافه من التثبث بالتقاليد والنشأوم وإقامة الوزن للأحلام »^(١)، كما أن الراوى فى ظل هذه اللغة العقلانية المعيارية الوعظية يوجه كلامه مباشرة للراوى، مما يجعل الرواية أو القصة تشبه الرسالة أو الخطبة المصاحبة للأحداث التى تدور فيها، أو المؤيدة بالحكايات، فالراوى يصرح بالمضامين التى يريدنا ثم يحكى بعد ذلك الأحداث التى تؤيد هله المضامين، وقد أدى هذا الإجراء إلى أن تكون المادة النظرية المقولة على لسان الراوى فى وادٍ وحركة الأحداث نفسها فى وادٍ آخر، كما يودى إلى بروز الروح الحساسة التى تصاحب سرد الأحداث، مما يجعل صوت الراوى يقرب من صوت راوى الملحمة، ولا تفرق فى ذلك فهو راوٍ متحيز يرتفع صوته بالفضاء عندما يمر على محاطره ذكريات الأحداث

(١) حمزة طاهر لافيت : « حواء بلا آدم » ص ٢٢ .

السبعة، وترتفع عقوته بالبكاء عندما يقع بطله فى ورطة أو تصيبه نائبة من نواب الدهر، فى فقرات مؤثرة تشبه الفقرات الشعرية التى يرتفع فيها صوت الراوى الشعى فى السر الشعبية عندما يحتدم الصراع بين الشخصيات، أو تشبه صوت الجوقة فى المسرحيات الاغريقية ذات الأحداث المفعمة، مثال ذلك قول الراوى فى رواية زينب ليكل معلقاً على إحدى الأزمات العاطفية التى ألمت بحامد : «كل شئ انتهى فى الوجود، كل سعادة غادرت حامد، كل عمر يمر من أمامه، مصادفة منحوسة وبخت مائل، لِمَ يارب كل هذا ؟ أى ذنب جناه المسكين حتى يقضى عليه هذا القضاء القاسى» أو قوله معلقاً على السعادة أو المتعة التى أحست بها زينب عندما اقرب منها حبيبها إبراهيم : «كل ما فى الأرض والسماء من سعادة لا يبلغ ذروة ما تقبض به نفسها هاته الساعة، إن القمر والكواكب والموجودات كلها فى عرس كبير، وذلك النسيم العذب السارى فى الجو يحمل معه المناء هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ وهل يصفها لسانها؟ كلا» (١) .

أو قول راوى قصة دعاء الكروان لطفه حسين معلقاً على موقف عاطفى مؤثر يمر به أمية : «أقبحى أقبحى يا أمية وانسى نفسك ولذتك وراحتك وأنظرى إلى هذه الفتاة الجليلة أمامك، إن ذهولها يمزق القلب، وإن شحوب وجهها يذيب النفس، هذه النمرود التى أعذمت تحلم من عينها فى سكون وصمت خليلة أن تصرفك عن كل تفكير إلا فيها، وعن كل غناية إلا بها، أَلَيْحَى أَلَيْحَى يا أمية فى تزيين الرحيل، وفى التحدث بما سجد فى القرية من أمن، وبما نستقبل فيها من هدوء واستماع بالحياة الراضية» (٢) .

ومن الظواهر الفنية الأسلوبية التى تنشأ عن اللغة التقويمية استخدام كلمات هى عبارة عن قوالب معيارية ساهرة تمر عن موقف مسبق، مثل الرقة والكذب والحرى، والجوع، والرحمة، والقسوة، والحق، كما فى هذه الفقرة المقتبسة من رواية أيام الطفولة لابراهيم عبدالحليم والتى يقول فيها: «مرض أبى وأطفال يقضون الليالى مع أمهم بلا لقمة عبز، وعمليات نط الحواجر التى كنت أقوم بها مع أمى لأنزع حتى فى التعليم، والقلوب الرحمة والقلوب الجاملة القاسية التى كانت تعرض طريقنا وفى

(١) محمد حسين ميكل : «زينب» ص ٩١٣ .

(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ص ٥٥ .

بدها تقرير مصرى، وأحداث عديدة أخرى يحتاج سردها إلى عشرات الصفحات..
ناظر المدرسة الذى سمح لى بدخول المدرسة والاستماع إلى الدروس بطريقة هى أشبه
ماتكون بعمليات السرقة^(١)، أو قول الراوى فى رواية حواء بلا آدم : «وإن حواء
الجديرة بما يجوها به هذا الملاك الحارس. فقد أوتيت منذ حدثتها العقل الراجح والخلق
الكريم»^(٢).

فالراوى فى هذا النوع من الروايات يحمل الشخصيات على قول كلام، ليس فى
منها العقل، ولا يمكن أن يصدر عنها، بل هو كلام يجر عن فكر المؤلف وفلسفته
صاغها وأراد أن تكون الرواية وسيلة لمرضاها، بأسلوب شعري مبالغى، كالخطب
الطويلة التى يجعلها محمود طاهر لاشين على لسان حواء وتناقض قضية حرية المرأة
والتمييز الطبقي، وكالمبادئ الاشتراكية الماركسية فى المال والطبقات التى ترد على
ألسنة الفلاحين والعمال فى القصص الاشتراكية، مثل رواية الأرض لعبد الرحمن
الشرقاوى .

ويصل تحيز الراوى إلى مداه عندما يتمادى فى تحليل النزعات الداخلية والعلل
النفسية التى تؤدى إلى تصرفات الشخصيات التى يتعاطف معها، بينما يجرم
الشخصيات التى لا يتعاطف معها من أى تحليل أو تفسير أو تفصيل، وهذا الإحراج
يعمل على أن يفهم القارئ النوع الأول من الشخصيات ويتعاطف معها ويعد تفسيراً
مقنعاً لأخطائها، بينما لا يتعاطف مع النوع الآخر بل يكرهه، وفى رواية زينب مثلاً
يشرح الراوى كل الخللحات التى تتمثل فى عقل زينب وإبراهيم وحامد، بينما لا يذكر
شيئاً عن الصراع النفسى الذى يدور فى نفس والد زينب أو حسن أو غيرها من
رجال القرية المتسكنين بالعادات والتقاليد، وكأنهم ليسوا بشيء، بل هم كما يدون
فى الرواية كتلة صماء جامدة، لا تقبل التفاهم أو الحوار أو الفهم، ومثل ذلك ما صنعه
طه حسين فى دعاء الكروان، فقد أبرز لنا الأفكار والعواطف التى تضطرم فى عقل
آمنة وهنادى لكنه لم يذكر شيئاً عما يدور فى عقل عائشة، ولم يقدم أى تفسير
لقدومه على قتل ابنة أخته، وكأنه حجر أو وحش مغرور، وفى مثل هذه الحال يكفى
الراوى بمحرد الأحكام الجاهزة التى يصبها فوق رؤوس الشخصيات، فيقول عن

(١) إبراهيم عبد الحليم : «أيام الطفولة» ط دار الفكر، القاهرة سنة ١٩٥٨ ص ٥ .

(٢) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص ٢٢ .

الشخصية إنها شريفة أو إنها خيرة، سالحة أو طالحة، نافعة أو ضارة، حاكماً عليها هذه الأحكام من وجهة نظره هو، أما القارئ فيقف منه موقف التلميذ المطيع الذي يتلقى ويصغى، دون أن يناقش أو يذل أى جهده، أو يحصل على أى قدر من الحرية فى أن يختار أو يرفض .

ب- الراوى العلمى المحايد :

هذا الراوى رغم ظهور صورته فى القصص ورغم معرفته الكاملة بكل شئ، فإنه سلبى لاموقف له، ولا رأى له، فهو كما يقول نجيب محفوظ فى «السكرية» على لسان أحمد شوكت واصفاً حاله «كمال» (صورة نجيب محفوظ فى الرواية) : «بدرس النازية كما يدرس الديمقراطية أو الشيوعية، لاهو بارد ولاهو حار»^(١)، بل هو مجرد ناقل للأحداث ومحلل لها، يشبه العالم الموضوعى المتجرد من العواطف والميول، يقص هذا الراوى ما حدث وما هو موجود أثناء الحادث، ثم يترك القارئ بعد ذلك ليحكم بنفسه، ثم يستخلص هذا القارئ الحقيقة من خلال الأحداث نفسها، وليس من أسلوب الراوى فى نقل الأحداث .

والروايات التى تقوم على هذا الراوى تقع فى مرحلة وسطى - من حيث الفن - بين الراوى العلمى المنفتح ذى الطابع التقليدى الوعظى، والراوى الخفى الذى يترك الشخصيات نفسها تقول سائرته، أو تحس به، أو تفعله، أو الراوى الظاهر الذى يبدو كأنه أقل علماً من الشخصيات نفسها .

ولعل أوضح مثال على هذا الراوى العلمى المحايد فى الأدب العربى هو ذلك الراوى الذى رسمه نجيب محفوظ فى الثلاثية، وهو راوٍ بعد بمثابة نتيجة لتطورات عديدة ومحاولات مختلفة بنحنا كل من هيكمل وعمود تيمور وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم فى سبيل التخلص من النمط الوعظى التقليدى القديم، ففى روايتى «عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف» مثلاً نجد الراوى يقترب اقتراباً شديداً من الراوى المحايد، ويتخلى بناء الروايتين عن جوانب عديدة من الظواهر الفنية المصاحبة للراوى العلمى المنفتح، غير أن اعتماد الحكيم على تضخيم الموقف الفكرى للراوى فى عودة الروح، وتضخيم الموقف التقليدى فى يوميات نائب فى الأرياف جعله يدخل هذا

(١) نجيب محفوظ : «السكرية» ط ١٩٦٥ مصر للطباعة، د.ت. ص ٢٥٠ .

الراوى مرة أخرى فى إطار الراوى العلمى المنقح، ولكن بطريقة مختلفة تماماً عن طرق التنقيح المتبعة فى الروايات التقليدية ذات الطابع الوعظى .

وفى رواية «شجرة البوس» لطف حسين محاوله مشابهة، وإن كان الراوى فيها أقل تدخلاً وتنبهاً وأكثر حياءً، إذ يكفى فى كثير من فقراتها مجرد الوصف والتحليل، ورغم ذلك فإنه لا يفتأ بين الميوز والأخر ينقل الأحداث نقلاً متحيزاً، حتى بعض روايات نجيب محفوظ المبكرة مثل «حب الأندلس» و «رامبويس» و «كفاح طيبة» لم يكن الراوى فيها محايداً، بل كان قريباً من راوى توفيق الحكيم ذى الموقف الفكرى أو النقدى، ولم يظهر الراوى المحايد بصورة واضحة فى أدب نجيب محفوظ بل فى الأدب الروائى العربى فى مصر إلا فى المرحلة التى بدأت عند نجيب محفوظ برواية القاهرة الجديدة وتوجت بالثلاثية .

ثلاثية نجيب محفوظ تعد مثلاً واضحاً وتاضعاً لهذا الراوى المحايد، ففى مثل هذه الرواية يتعلل الراوى تماماً عن الرؤية للمعاصرة التى تظهر انحياز الراوى الأخرى لدى الشخصيات، ويتخذ رؤية محايدة، تقتصر فقط على مجرد رصد الظواهر ووصف المظاهر الحسية والباطنية للشخصيات، من خلال إيضاح الانعكاسات الداعية والخارجية لكل حدث، كما تبدو لدى الشخصيات وليس من خلال رؤية الراوى، وفى هذه الحال يستطيع القارئ أن يكون لنفسه موقفاً لا يميل عليه الراوى، بل يستنتج من خلال التقائه بالحدث وبأصدائه النفسية فى نفوس الشخصيات، ثم بالأفعال التى تشأ عنه، إذ يتحول لسان الراوى فى الثلاثية إلى مجرد وسيل شفاف ينقل أفعال الشخصيات وأراءهم وأفكارهم وصراعاتهم وتطورهم عبر الزمان، دون أن يكون لهذا الوسيط موقف أو لون أو رائحة، إنه مجرد ناقل محايد، مجرد أداة لنقل المعرفة وتشخيصها، وقد صاحب وجود هذا الراوى عدة ظواهر فنية منها :

١- الإغراق فى الوصف، وبخاصة الوصف الحسى للأمكنة وحيات الشخصيات، فإذا تناول نجيب محفوظ شارعاً أو حجرة أو مشربة لا يتركها دون أن يطبع فى ذهن قارئه صورة حية لها، من خلال تمدده لمخاطباتها، ووصفه لحياتها وألوانها وروائحها، ومن خلال صورة هذه الجزئيات وهى تتفاعل وتتصارع فى حركتها الرومانسية الطبيعية، ومن خلال صورها وهى تتفاعل فى نفوس الشخصيات الفاعلة لها أو المتأثرة بها. كل ذلك يصوره نجيب محفوظ من زاوية مكانية أو نفسية معينة، وهذه الزاوية هى التى تجعل

قارئ الثالثة يحس بوجوده بين الأشياء الموصوفة، ولا يمكنه بالتعرف عليها فحسب، وفي ظل هذه الزاوية يلتقط الراوى جانباً واحداً من جوانب الشيء الموصوف أو الحركة المسروقة، لأنه منظور من جانب فأتى مخصص، ربما يكون جانب واحد من الشخصيات، وربما يكون مجرد عين لا صلة لها بأحد، وهذا هو القارئ الواضح بين وصف نجيب محفوظ في الثلاثية ووصف توفيق الحكيم في عودة الروح، فتوفيق الحكيم رغم أنه يتعمق في الوصف الواقعي أو الرومانسي العاطفي المالكوف فإنه يلجأ إلى نوع بسيط وأول من الوصف الواقعي الخارجي، فالحكيم يسمى حزيات الموصوف نسبة مباشرة، ويحاول أن يستقصى كل جوانب الشيء الموصوف، ومن ثم فإن وصفه يأتي عاماً غير مؤثر، بخلاف وصف نجيب محفوظ الذي يكتب الموصوفات موصومة عن طريق وصفها من زاوية أحد الشخصيات .

نلمح ذلك إذا وازنا بين فترتين، الأولى يصف فيها توفيق الحكيم شارع الموسيقى في رواية عودة الروح، ويقول فيها: «سرت نصف ساعة «وسوارس» تخرج وتدعبل في شوارع وحارات عتيقة تحوقة الأحياء القديمة لمدينة القاهرة، حتى وصلت أحياء إلى الموسيقى، فنزل من الركاب من نزل، واشترأت رقاب الباقين في العربة إلى الخارج، ينظرون على جسانبي الطريق إلى الشارع والدكاكين التي لا عدد لها، وقد عرضت بضائعها التي تبهر الأنظار من الأقمشة من الحرير والقطيفة مزركشة بالقصب اللامع والبرتر البراق، ومن مصوغات ذهبية حقيقية وقشور سمكة، ومن أحذية وشبابيب يكسب وزنا في على أسمر طراز، ومن معدنات ودنات وديانات وديانات لروم البيت، وأوان نحاسية وأخرى من الصيني، وملاعق ومخاريف خشبية ومعدنية» (١) .

أما الفقرة الأخرى فيصف فيها نجيب محفوظ شارع النحاسين وبين القصرين، من خلال رؤية أمينة زوج السيد أحمد عبد الجواد وهي تطل من المشربية ليلاً تنتظر قدوم زوجها، ويقول فيها: «كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين، وملتقى تحتها شارعاً النحاسين الذي يتجهز إلى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال، فهذا الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتزماً متلفعاً مظلمة تكثف في أعاليه، حيث تطل نوافذ البيوت الناعمة، وتختف في أسافلها بما يلتقي إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوائث التي تراص السهر حتى مطلع الفجر» (٢) .

(١) توفيق الحكيم : «عودة الروح» ط مكتبة الأنجلو، د.ت ط ١ من ١٦٢، ص ٦٣ .

(٢) نجيب محفوظ : «بين القصرين» ط دار مصر للطباعة، د.ت ص ٦ .

إذا وازنا بين الفقرتين السابقتين سوف نلاحظ الفرق بين الموصوفات المذكورة في الفقرة الأولى والمصورة في الثانية، وكذلك الفرق بين جمود الحياة في الأول وحيويتها في الثانية، ولم تنشأ الحيوية عند نجيب محفوظ إلا من الخصوصية التي أضفتها زاوية الرؤية التي اتخذها الراوى، وهى الزاوية التي تنظر من خلالها أمينة الى الشارع فى جنح الليل، ومن خلال هذه الزاوية تلبو أشياء وتختفى أشياء، تبدو جوانب وتختفى جوانب أخرى، تظلم ناحية من الشارع وتضيء جوانب أخرى، لقد التقط نجيب محفوظ بعيني أمينة وقلبها صورة فريدة وذاتية للشارع فى جنح هذا الليل، من زاوية مكانية محددة، كلقطات عدسة الكاميرا، فكلال الراويين عايد لكن راوى لنجيب محفوظ أكثر فناً ونجسماً وفترة على النقاط بخصوصيات الأشياء الموصوفة .

ومن الظواهر الفنية التي صاحبت وجود الراوى المحايد في الرواية العربية - وبخاصة عند نجيب محفوظ - أن الراوى لا ينقل الحدث أو الشيء من خلال وجوده المادى الملموس فقط، بل ينقله من خلال الأصداء التي يتركها فى نفوس الشخصيات المحيطة بالحدث، فيبدو الحدث الواحد منظوراً من عدة مراها فى وقت واحد، وله أكثر من تأثير، وكل شخصية تأثرت بالحدث يكون لها رد مختلف للردود الأخرى عند سائر الشخصيات، فيتحول كل رد من هذه الردود إلى فعل - إن اتبع لها ذلك - فإن لم تبع الفرصة للشخصية فى تحويل استجاباتها إلى أفعال كبت رغبتها، أو أماتها، أو حولتها إلى أفعال أخرى، أو أقوال، أو أفعال، وكل فعل جديد يحظى بما حظى به الفعل السابق من ردود للأفعال وانعكاسات مختلفة فى نفوس الشخصيات، وهكذا تتطور الأحداث حتى إن التطور الزماني للشخصيات يصاحبه تطور للأفعال نفسها، وتطور فى الصراع وتطور فى الروابط السببية وغير ذلك .

وهذه القضية ليست الأسلوب الوحيد أو المثال أو المناسب للراوى العليم المحايد بل هو الأسلوب الذى أفرزه وجوده فعلاً فى الرواية العربية أول مرة على يدى نجيب محفوظ فى القلعة المهددة ثم فى الثلاثية، وقد حل هذا الأسلوب لدى نجيب محفوظ ثم لدى الأدباء المتأثرين به على الأساليب التشعبية التي كانت سائدة فى الرواية العربية حتى هذه الفترة، تلك الأساليب التي كانت تعتمد فى رسمها للشخصيات والأحداث على أسلوب التقارير الصحفية والتي تعتمد على تصريح الراوى أولاً بالصفة التي يريد إلصاقها بالشخصية أو بالهدف الذى يضي توصيله للقارئ، ثم يأتى

بعد ذلك بالحادثة التي ترهن على ما ذهب إليه، دون أن يحدد هذه الحادثة بزمان أو مكان أو زاوية، أو يبين تأثيرها في غيرها من الأحداث، وقد كثر هذا الأسلوب في أدب المازني والعقاد وهيكل والحكيم، ومن ثم لم تكن الحركات التي تقوم بها الشخصيات في زينب وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب سوى أحداث، أما في ثلاثية نجيب محفوظ فتوجد أفعال صادرة عن تجارب الشخصيات، وهي أفعال مترابطة زمانياً ومكانياً، ولها أسبابها الواقعية ومسبباتها، وتتمتع بالحماية وإحكام البناء، وهناك فارق كبير بين الحدث والفعل .

ولذلك نجد فعلاً من الأفعال الكثيرة التي تزخر بها ثلاثية نجيب محفوظ، مثل خطبة ضابط الجمالية لعائشة بنت السيد أحمد عبد الجواد - مثلاً - يصدر من فهمي (أكثر أبناء السيد حراً) في صورة تصريح مرود يعكس كل تجارب الأسرة السابقة في الحياة، يلقبه فهمي في مجلس القهوة في المنزل الكبير قائلاً: «الحجر هو أن حسن أفندي إبراهيم ضابط قسم الجمالية - وهو من معارفنا كما تعلمون - قابلني ورحاني أن أبلغ والدي رغبته في عطلة عائشة»^(١) لكن فهمي رغم حرايته لم يستطع أن يرد على هذا الفعل الصادر من ضابط الجمالية بفعل، نظراً لمجزة أمام والده، بل اكتفى بتحويل إرادته إلى مجرد كلام أفشاء أمام رعية السيد عبد الجواد، وقد كان لهذا الفعل الذي أذيع بحره ردود أفعال متباينة، يقول عنها الراوي: «أحدث الخبر أثراً جدياً متباينة، فتنطلعت الأم إليه باهتمام شديد، على حين صفر ياسين وهو يرمق عائشة بنظرة مداعبة وبهز رأسه، وخفت الفتاة الصغيرة رأسها حياءً، ولتعلني وجهها عن الأعين أن تفضحها أساريرها فتعلن للناظرين ما يضطرب في قلبها المخافت، أما حديجة فقد تلقت الخبر بلهشة بادئ الأمر ثم لم تلبث أن اتقلب عموفاً وتشاوماً»^(٢) .

وهكذا نجد الفعل الواحد قد اكتسب لدى كل شخصية بكتائنها الذاتي، فتحول إلى ذهول وفرحة غامضة واهتمام عند الأم، وقبول بلا مبالاة وعث عند ياسين، وأما عند حديجة فقد تحول إلى تشاوم .

وعندما جاء دور الفعل المبادل لهذا الفعل لم يأت إلا على لسان أمينة، فقد تجرأت وقالت للسيد وهي تقبح تحت قدميه في حضور: «سيدى : حدثني فهمي قال : إن

(١) نجيب محفوظ : بين القصص، ص ١٤٢ .

(٢) السائل ص ١٤٨ .

صديقاً له قد رجاه أن يعرض عليك رغبته في خطبة عائشة^(١) .

ثم بأتى رد فعل السيد فيكون هو الرد القاطع والنافذ فيرفض فكرة الزواج، ثم يكون لفعل السيد هذا ردود أفعال أخرى متباعدة تتشابه مع ردود الأفعال المكبوتة من الأحداث السابقة .

وقد عمل هذا الأسلوب على أن يكون لكل شخصية في الرواية موقف من كل حدث من أحداثها، إلا الراوى، وكل شخصية أصبح لها أيضاً عمدة متطورة إلا الراوى، فإنه مجرد أداة صماء عديمة بكل شئ لكنها حاملة ترصد وتنقل فحسب، وقد أدى ذلك إلى تشابه التعاريف الإنسانية في الرواية، وإلى استقلال الصراع فيها وبناءها فاتهاً بناءً محكماً بعيداً عن أى أثر تعبيري أو عقلي يحلّل الأحداث عن مجراها، أو يلوى عنقها كى نمر عن معنى أو تسدى عمدة أو موعظة، فأصبحت الروايات التى تحتوى على هذا النوع من الرواية أكثر الروايات إحكاماً وأشدّها تماسكاً .

رابعاً ، الراوى المشارك والراوى غير المشارك

عندما يقرب الراوى من الشخصيات اقرباً شديداً حتى يصبح واحداً منها فإن موقعه فى هذه الحالة يمتزج بمواقفها، ويصبح الزمان الذى يتحدث فيه هو عنه زمانها الذى تتحرك حلاله، وفى الوقت الذى يتولى فيه الراوى فعل القصة فإنه يشارك الشخصيات فى صناعة الأحداث، ويتزاحم معها فى صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه، وهذا النوع من الرواية يسمى الراوى المشارك .

أما عندما يتعد الراوى عن الشخصيات، ويختلف موقعه عن مواقفها، وينظر إليها نظرة الراصد الملاحظ لأفعالها من بعيد، أو نظرة المتبع لأفعالها فقط، فإنه فى هذه الحالة يسمى الراوى غير المشارك .

ومضى ذلك أن معرفة الفارق بين الراوى المشارك والراوى غير المشارك تعتمد على قبيل المسافة التى تفصل بين الراوى والشخصيات، فإذا تضاعفت هذه المسافة أو تلاشت كان الراوى مشاركاً، وإذا اتسعت كان الراوى غير مشارك، وإذا تحققت هذه المشاركة وتقاربت المواقع أو تزامنت أصبح الراوى واحداً من الشخصيات، بل تحول الأشخاص فى هذه الحالة إلى رواة يصنعون الأوتول السردية فى إطار صناعاتهم

(١) هابى ١٤٨٥ .

لأنعالم الأخرى، واحتلظ السرد بالحوار، ولا يفتقر الفعل القولى المختص بالحوار عن الفعل القولى الذى يسمى سرداً، إلا فى كون الحوار تعبيراً مباشراً يور وجهة نظر الشخصية المتحدثه تجاه موقف من الموقف التى يمر بها، أو تجاه شىء صادفته فى حياتها، أو تجاه قضية فكرية طرحت وكان عليها أن تدل بطلوها فيها، أما السرد فهو ترتب ونقل ووعى لأفعال الشخصيات وأفكارها مرتباً ترتيباً زمنياً أو غير مرتب، وقد كانت الروايات التقليدية تستخدم تقنيات سيرة وغير معقدة لإدخال السرد فى الحوار على لسان الراوى المشارك، مثل حملها إحدى الشخصيات تحكى قصة لشخصية أخرى، ولعل شهر زاد أكرم الرواة المشاركين سناً وأكثرهم استعداداً لهذا الأسلوب، فقد جعلت الحكى محور حركتها وسر بقائها، فتحول الحكى نفسه عندها إلى فعل، رغم أن شهرزاد ماثلت أن تحول إلى راوية غير مشاركة، لذلك انشقت القصة إلى غلاف أو إطار يجلس فيه شهرزاد قبالة شهریار، وإلى محتوى مكون من أحداث وأشخاص وأماكن وأقوال، وفى كل قصة تحكيها شهرزاد يقفز شخص آخر داخل القصة نفسها ليحكى حكاية، وفى القصة التالية يقفز شخص آخر ليحكى، حتى تحولت القصة إلى مجموعة من القصص والأغلفة أو الأطر والسراديب المتداخلة، لكن كل ذلك يحكى بلسان شهرزاد نفسها .

وكانت الروايات التقليدية أيضاً تستخدم نظام الرسائل والأحلام والنبوءات المروية على ألسنة الشخصيات، كما أنها كانت تستخدم أساليب الشهادات التى يقدمها الأشخاص عن الحوادث التى وقعت أمام أعينهم، كشهادات الجنود على أحداث المعارك الحربية، أو شهادات الناس على أحوال البلاد والعباد فى قصص الرحلات الجغرافية، أما القصص الحديثة لأنها تستخدم تقنيات أكثر تعقيداً مثل استخدامهما لأسلوب تيار الوعى، والأحداث الداخلية، والتضمين، والتصوير السردى، حتى غدت القصة الحديثة مجموعة من الحوارات الداخلية وأحداث النفس والتولوجات الباطنية .

والأعمال التى تقوم فيها الشخصيات نفسها برواية الأحداث يزول فيها الموقع الزمانى للراوى، بل يزول فيها زمان الحدث، ويصبح فيها موقع زمانى واحد هو موقع الشخصيات، بل إن الجهة القولية للفعل السردى قد تتحد مع الجهة الخلدية له، ويحتل بقرب الأسلوب السردى من الأسلوب الحر المباشر الذى يتعاطف فيه دور الحرار وتقل

فيه التقارير السردية.

وقد اتخذ هذا الراوى المشارك أساليب مختلفة فى القصص العربية .
من هذه الأساليب: ذلك الأسلوب الذى تعتمد فيه القصة على سرد الأفكار والأقوال،
ويقل فيه الاعتماد على الأحداث إلى أقصى حد ممكن، وفى هذه الحالة نحل المواجهى
وأحداث النفس والتأملات والأحداث محل الأحداث، ويقلب الجانب السيكلوجى
على سائر الجوانب الأخرى، ويتلاشى الزمان الفعلى للأحداث الماضية المحكية على
المنة الشخصيات أو تقل قيمته، ولا يبقى سوى الزمان الآخر زمان فيضان الشعور أو
نهار الوعى بهذه الأحداث، وهو نفسه زمان السرد، لأن فيضان الشعور هو الفعل
وهو الخطاب فى وقت واحد، والقصص التى تعتمد على هذا الأسلوب غالباً ما
تحتوى على مستويين من الأفعال: أفعال ماضية وأفعال حاضرة، والذى يروى حقيقة
فى القصة هو الأفعال الحاضرة، وتتكون الأفعال الحاضرة هذه من عنصرين هما :

أ - أحداث قليلة تمثل حركة عدد محدود من الشخصيات فى مساحة زمانية ومكانية
ضيقة للغاية، وهذه الأحداث تمثل فقط الهيكل العظمى للقصة أو اللوحة التى
سوف ترسم عليها الموضوعات والأشكال .

ب - أقوال وأفكار باطنية تستدعى خلاصة تجربة أو تجارب قد تمتد عشرات السنوات،
وهذه التجربة تروى أثناء قبضاتها الآن، فيكون الموضوع المحكى ليس الحياة الماضية
بكل مكوناتها الزمانية والمكانية، بل المعززون المراكز الآن فى عقول الشخصيات،
أو المعززون الذى أصبح الآن جزءاً من العالم الذى نجهه الشخصيات، وهو الجزء
الأكثر تأثيراً فيها .

مثال ذلك، رواية اللص والكلاب لنحيب محفوظ، فهذه الرواية تحتوى على
مستويين من الأحداث، المستوى الأول ويصور فيه الكاتب حياة سعيد مهران محلل
بضعة عشرة يوماً قضاها طلباً من أسر السجن، بعد فترة عقوبة قضاها فيه، وتبدأ
الرواية باليوم الأول الذى خرج فيه من السجن، وتنتهى باليوم الذى أعيد إليه مرة
أخرى .

أما المستوى الثانى فيصور المعززون الضخم من المشاعر والأحاسيس والذكريات
التي يحتل بها عقل سعيد مهران، تلك الذكريات التي تراكت محلل حوالى ثلاثين

عاماً، ونحولت في عقله إلى بلو من الحقد والألم والتحارب الأليمة والرغبة الجامحة في الانتقام، وهذا المعززون لم تتح له فرصة للتعبير عن نفسه، إلا بحلال هذه الأيام القليلة التي أطلق فيها سراحه، ومن ثم فإن الرواية لا تحكي حياة ماضية، لكنها تحكي حياة حاضرة بشكل الماضى جزءاً مهماً من مقوماتها .

على أن هذا الماضى قد يصبح جزءاً من الحاضر المحكى الآن بواسطة أخرى غير تيار الوعي، وذلك عندما يصبح هذا الماضى أجزاء متناثرة على ألسنة الشخصيات بحلال تباورها، وذلك مثل تلك الفقرة الحوارية المقتبسة من رواية الكرنك لنحيب محفوظ أيضاً والتي يقول فيها:

« - هل حدث ذلك فعلاً ؟

- كلا، ولكن ليس من اليسر احتفاء رائحة حبة إلا بظننها في وقت ما وبخاصة عقب تخرجنا شعرنا بأنه أن لنا أن نشرع في الزواج، وتحدثت معها في ذلك رغم مشاعري الأليمة اللينة، فلم تعرض ولكنها لم توافق، أو قل إنها لم تتحسس، ونحورت في معرفة السر، ولكنني ارتحت إلى الموقف بصفة عامة، ثم لم تعد تطرق الموضوع إلا في فترات متباعدة، ولم نواظب على اللقاء كما كنا نفعل، وفي الكرنك كنا نتحالف كزميلين لا كحبيبين، ولم أنس أن يواحد تلك الحال بدأت في أعقاب الاعتقال الثاني، ولكنها استنفحت بعد الاعتقال الثالث، ومضت العلاقة الخاصة تهن وتفتت حتى ماتت تماماً.

- مات الحب إذن؟

- لا أظن.

- نحن مرضى، أنا مريض على الأقل وأعرف أسباب مرضي^(١) .

فالماضى في هذه الفقرة جزء من الحاضر، والراوى الذى يشرده إنما يقوم بذلك من بحلال كلامه الذى هو جزء من أفعاله التي شارك في صنعها.

ومن الأساليب التي يتحلّى بها الراوى المشارك في القصص العربي، أن يجعل الكاتب إحدى الشخصيات التي شهدت الأحداث ترويها بعد فترة من الزمان، أو بعد ابتعادها عن المكان الذى وقعت فيه، وهذا الراوى حفيد بارل راوى قصص الرحلات، مثل ابن جبر وابن بطوطة عندما قلنا بعد أن كبروا في السن ليحكيان ما حدث لهما بحلال

(١) لنحيب محفوظ : الكرنك ط دار مصر للطباعة من ٧٧ ، ص ٧٨ .

نحوهما في شابههما، ومثل الراوى في القصص الملحمة المروية على السنة أناس كانوا أحباء أثناء وقوع المارك، سواء أكانوا مشاركين فيها أم كانوا مجرد شهود عليها، ومن ثم يمكن استنتاج عدة تقسيمات لهذا النوع من الراوى مثل :

- الراوى المشارك الذى يروى من قلب الأحداث وهو أحد الفاعلين لها .
- الراوى الشاهد .

- الراوى الذى يحكى الذكريات التى مرت به فى الماضى وكان مشاركاً فيها أو شاهداً عليها .

وعلى الرغم من أن الراوى المشارك غالباً ما يروى الأحداث بضمير المتكلم، فإن ضمير المتكلم هنا ليس دليلاً عليه، فقد يروى الراوى المشارك بضمير الغائب، كما هو الحال فى رواية «الأيام» لطف حسين، أو بضمير المتكلم كما فى روايات الاعترافات، مثل يوميات نالب فى الأرياف لتوفيق الحكيم، وأياً ما كان الضمير المستعمل على لسان هذا الراوى فإن التركيز على عنصر المشاركة فى الأحداث يكسب الرواية عدة خصائص، منها:

١- الشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه يعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث، اعتماداً على أن من يروى الحدث هو من يشارك فى صفة أو يشهد وقوعه، وهذه الخصصة ليست من وسائل الإقناع الروائية التى ترتبط بغير الرواية، بل هى وسيلة قديمة كان القصاص القديم يستعملها فى الإيهام، بصق روايته حسب المفهوم التوثيقى التاريخى للصدق - والحقيقة أن مشاركة الراوى فى صنع الحدث أو شهادته ليست دليلاً مقنعاً على صدقه، فالجندى المشارك فى أحداث المعركة أو المراسل المسكرى الذى شهد وقالها لا يمكنه أن يعرف حقيقة مايدور فى المعركة، لأنهما لا يريان إلا جزءاً محدوداً منها إذ لا يقرب من هذه الحقيقة إلا مؤرخ يحك بملك الوثائق ويأصع التقارير ويوازن بين الأسباب والنتائج، وينظر إلى المعركة من خلال سياقاتها التاريخى الذى وقعت فيه .

٢- أما الخصصة الثانية التى تجلبها مشاركة الراوى فى الأحداث التى يروىها أو شهادته عليها فهى روح الذاتية التى يشها هذا النوع من الراوى فيما يرويه، فهو فى حقيقة الأمر يعبر عن الحقيقة النسبية الذاتية للواقع، وليس عن الحقيقة الموضوعية المحايدة، تلك الحقيقة الذاتية المشوبة بعنصر العاطفة والحماس والإنهار

بغفورة الحدث ساعة وقوعه، ومن ثم فإن الأحداث تبدو في خصوصيتها من خلال انطباعها على صفحة قلب الراوى، وليس من خلال وجودها الموضوعى، وكذلك فإن القصة نفسها تقرب حيناً من الأدب الفئالى، وتقرب حيناً آخر من الأدب الملحمى .

هنا وقد تخلصت الروايات الحديثة التى تعتمد الموضوعية والواقعية سنداً لها من الآثار الجانبية غير الفنية وغير الموضوعية فى هذا الراوى، فأهملت الجانب الشخصى الفئالى منه تماماً، وأبقت على جانب الرؤية فحسب، فأصبح الراوى مجرد رؤية أو مرآة أو عين راصدة، يشتها المؤلف فى زاوية معينة من زوايا المكان الذى يريد رصد أحداثه، أو فى عدة زوايا فى وقت واحد، ثم يجعل الأحداث نفسها تتوالى فى العرض بطريقة مشابهة لتواليها فى الواقع، ومن هنا فإن الإحساس بصدق الرواية لا ينبع من الثقة فى الراوى، تلك الثقة الموهبة بشهادته للأحداث أو مشاركته فى صنعها فحسب، وإنما ينبع من أن طريقة العرض نفسها تخيل للقارئ كأنه يرى الأحداث المعروضة بنفسه، لأنه يحمل ذاته محل زاوية الرؤية الخيالية من الذات عند الراوى، ويتقمص هو أى القارئ شخصية صاحب الرؤية، ويتحمل صفته ويتوأم مكانه وزمانه، فإن كانت أحداث الرواية فى زمان قديم تروى من منظور قديم تخيل نفسه معاصراً لها، وإن كانت تروى فى بلاد نائية ذات عادات وتقاليده وأحواء غريبة تحمل الرؤية القرية منها، وحل حينها حلت، وانجم حينها انجمت، وبهذا فإن الكاتب يجعل القارئ نفسه شاهداً على الأحداث، عن طريق التخييل وليس عن طريق الإيهام، والمسألة التى تفصل بين الإيهام وبين التخييل مسافة كبيرة قطعها الفنون القصصية منذ أن كانت لوناً من ألوان التاريخ فى العصور السحيقة إلى أن استقامت على عودها فناً خالصاً يطاول الشعر والدراما فى العصر الحديث .

وتقرب الفئالية النسبية فى هذا الشكل من الموضوعية القرواية شديداً، لأن المعايير الموضوعية نفسها تتحول إلى أمور نسبية إذا ما نظر إليها من جانب المتلقى «القارئ» .

ولا يبدؤ نموذجاً أكثر وضوحاً لهذا الراوى الشاهد أوفق من قصص بلى حتى برغم تنوع الأشكال التى تأتى عليها صيغ هذا الراوى المشارك، فبلى حتى يستعمل الأسلوب التصويرى الحسى فى الوصف، والتصوير الحسى بطبيعته يشبه فن الرسم، ومن ثم فلا بد له من زاوية مكانية وزمانية للرؤية، وهذه الزاوية هى نفسها الراوى بعد

أن فرغ من العناصر الذاتية، ففى فقرة الوسطى مثلاً بصور يحى حفى «عباس»
الوسطى وهو عائد من المحطة راكباً حمار الحكومة المرى يحمل معه الخطابات قائلا:
«عباس عائد فى الصباح المبكر من المحطة، راكباً ركوبته فوق الجسر، أمامه حقيبته
الصفراء مملوءة بالخطابات، يشر دهنسة أفواج الفلاحين الذين يمر عليهم، لأنه لا يرد
سلام من يحيه منهم، له ظل واضح الأطراف متعلق بأرجل الحمار، وسطه ملتزم على
الجسر المائل وآخره ينسحب تحته على بعد - كالمراقب الخنر - فوق الغيط المهاور، فى
الجو نسيم مشبع ببرودة يستلذها الوجه، وفى السماء قطع من سحب عذارى، رقيقة
الحاشية، زاهية اللون، مشطية سرفة تسير الموهنا - متداخلة متفارقة - للترنم والتعطى فى
الشمس، فهى شغافة مبتسمة، وليست سوداً ولادكناً، كأعواتها الخبليات بالمطر،
وفحاة رأده يفتح الحفية ويتناول منها بعض الخطابات ويمزقها ارباعاً ثم يرميها بلراغ
مفرودة فتطير فى الهواء كالريش .

ثم يعود من جديد، والفلاحون يمسقون فيه لا يدركون عك، بدأ بعضهم يضحك
وحمرى آخرون وراء قصاصات الورق، ثم انتهوا وتجمعوا عليه لا يكاد يتقوى على
البقاء فوق ظهر الحمار، فهو عنى بهتز - ورقته ليست منه - إلى الأمام والخلف،
عنته مريضتان قد انطفاً برهقهما، وجهه أصفر، وحالته كرب» (١) .

فهى حفى فى هذا النص لا يمكنى حكاية، بل يرسم لوحة حسية يجمع فيها عدة
منظر لىاس وحماره والخطابات والفلاحين، فهو بصور «عباس» عن طريق الرسم
الدقيق لحركته وحركة ظله، ويرسم المساحة المكاتبية المحيطة به، والجو الذى يكتفه
تصويراً حسياً من زاوية معينة، أو من محلال عين مثبة بجوار هذا المشهد، دون أن
يجعل لهذه العين ذاتاً. وقد كان لمشاركة هذه الرؤية آثارها فى صياغة هذا المشهد،
وآثرها فى أسلوب السرد وفى رسم الشخصيات .

هنا عن الراوى المشارك فى الأحداث أو الراوى الشاهد عليها، أما عن الراوى غير
المشارك فهو ذلك الراوى الذى تفصل بين موقعه ومواقع الشخصيات مسافة زمانية أو
مكانية، ومن ثم فإنه لا يدعى أنه يشارك فى الأحداث التى يروىها أو أنه رآها، وبأنى
السرد على لسان هذا الراوى - غالباً - يضحى الغالب وبصيغة الماضى .

ويتخذ الراوى غير المشارك أشكالاً متعددة، فقد يتخذ شكل المورخ الذى يجمع

(١) يحى حفى : دماء وطن ط دار المعارف سلسلة هرا رقم (١٥٢) ، ص ٧٢ .

الوثائق وبمجلدها، وقد يتخذ شكل المحقق الجتائي، وقد يتخذ شكل المعبر الحافظ للوقائع دون أن يتدخل بالتقحيح أو التحليل.

ولما كان وجود هذا الراوى غير المشارك فى موقع زمانى أو مكانى أو فكرى يختلف عن موقع الشخصيات، فإن البناء القصصى الذى يحتويه يبدو كأنه منقسم إلى قسمين متفاعلين أحدهما بمثابة الإطار أو المدخل للقسم الآخر، ويقع الراوى فى المدخل، بينما تختص الشخصيات فى القسم الداخلى، وهذا ما يعرف «بالبناء المؤطر» فى الفن القصصى .

وهو نمط تقليدى وشائع فى أكثر القصص والروايات القديمة والحديثة، ويطلب على القصة التى يأتى فيها استخدام اللغة التقريرية، لغة التاريخ، وتروى الأحداث غالباً بالفعل الدال على الزمان الماضى، وهذا النوع من الراوى لا يحتاج إلى تمثيل؛ لأنه شائع جداً فى القصص والروايات ، بل هو الراوى المسيطر على القصص التاريخية والدينية والعاطفية .

خامساً الراوى من الخارج والراوى من الداخل :

هذا التقسيم يعتمد على طريقة إدراك الراوى للأحداث القصصية، فقد تبدو الأحداث على أنها منظورة من الخارج فقط، أى أنها تبدو من خلال الجزء الظاهر منها فقط، وتبدو كذلك على أن لها وجودها الذاتى خارج نفس الراوى، وقد لا تبدو الأحداث والأشياء كذلك بل تبدو على أنها أطراف وذكريات تراءى أو تتلفى فى العقل الباطن أو الخيال - أقصد العقل الباطن للراوى أو لإحدى الشخصيات - ويطلق النقاد على الطريقة الأولى اسم «الرواية من الخارج»، ويطلقون على الطريقة الثانية اسم «الرواية من الداخل» وتصبح كل طريقة من الطريقتين السابقتين أشكال خاصة من الأساليب اللغوية والأبنية الفنية .

أ- الراوى من الخارج

عندما تعتمد القصة على هذا الراوى فإن الأعمال الظاهرة للشخصيات هى التى تكون محط عناية الراوى وموطن اعتماده، فلا يذكر إلا ما يبدو أمام العينين أو ما تسمعه الأذنان أو يشمه الأنف، أو يدرك بإحدى الحواس، وفى هذه الحال تقرب القصة فى طريقة عرضها من المسرحية، ويتحول الراوى إلى مجرد واصف للأحداث أو

معلق عنها.

ويتخذ كل شئ في القصة التي تروى من الخارج صورة الفعل، أو الصفة المدركة إدراكاً حياً، حتى يكون له وجود، ومن ثم فإن القصة كلها تتحول إلى حركات وهبات مكاتب وصفات حسية وأحداث منطوقة، وإذا تجاوز الراوي ذلك المستوى الظاهري فغمر عن أعماق الشخصيات، أو أراد التعبير عن الوجود الداخلي الباطني لهذه الأشياء، فإنه يتحدث عن الباطن الإنساني عن طريق الظواهر التي تدل عليه، فيحمل المشاعر والأحاسيس والأسئلة مجرد تقارير وصفية تعتمد على الحركات الظاهرة للشخصيات، أو حوارات مسموعة تشبه المتولوج المسرحي الخارجي، فلا وجود لكوامن المشاعر التي تحس بها الشخصيات إلا من خلال الأفعال أو الهبات الخارجية المتصلة بهاء ولا وجود لأطراف هذه الأحداث أو الأشياء أو الشخصيات في العقل الباطن للراوي نفسه .

ولعل أوضح مثال لهذا الراوي الخارجي هو راوي «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، ففي هذه الرواية تجرز الجوانب الخارجية للشخصيات، وتختفي الأمصال الداخلية لها، ولا يروح الراوي مستوى الأوصاف الحسية والحركات الظاهرة، إذ يشغل الرواية كلها بالهبات والأفعال والأوصاف، حتى بدت الرواية وكأنها مسرحية هزلية مسرودة، وقد حمل ذلك النهج أسلوب الرواية حوارياً هزلياً وحمل الأشياء المسرودة منظورة من خارجها فقط، فالأماكن والأشخاص والأفكار والأقوال لا ينظر إليها بوصفها صوراً منطبعة على أذهان الشخصيات أو الراوي، بل ينظر إليها في وجودها الموضوعي الحسي .

فأصبح منهج الوصف في الرواية يعتمد على الاستطراد في إحصاء التفاصيل الدقيقة للموصوفات، دون التطرق إلى ذكر خصائصها النفسية، أو الولوج إلى أصلاتها الباطنية المتلفة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية، ومن ثم كثرت الأحداث عن هباتها وآلوانها ومقاديرها وأنواعها .

مثال ذلك قول توفيق الحكيم في عودة الروح مصوراً مشهد الطبيب وهو يكشف على الشجب - أقصد المائلة التي تدور حولها أحداث الرواية - : «قاعة واحدة، اصطف فيها خمسة أسرة «عيار بوسة وريم» أحدها بجانب الآخر، وعمرانة واحدة كعزانة الخطاطين، مغلوعة إحدى عارضتيها، فيها تباب على كل لون ومقاس،

وبعضها ملابس بوليس رسمية بأزرار نحاسية وآلة موسيقية غنيقة بمفاتيح
«هارمونيك» معلقة بالحائط .

- أعتر في ثكنة؟

لكن الطبيب واثق من أنه دخل منزلاً، ومازال يذكر رتمه وشارحه، ودنا أصراً من
السريр الخامس فلم يتمالك، وابتنس : لم يكن هذا سريراً، وإنما هو مائدة الطعام
الحشية انقلبت فرائشاً لأحدهم، وقف الطبيب لحظة يتأمل المرضى الراقدين صفاً ..
وفي النهاية تقدم وهو يقول :

- لا .. دامش بيتا دا مستشفى ! ..» (١) .

فهذه الفقرة مثل سائر الفقرات الوصفية في عودة الروح تعتمد تماماً على ذكر
الجوانب الحسية للموصوفات، ولاصاحبها سوى الحوار الخارجي الصادر من أفواه
الشخصيات أنفسها أو عن فم الراوى، ومثل هذا الأسلوب لا يعمل على تصوير الحياة
الكاملة للشخصيات، بل يؤدي إلى مسحتها وتشويه صورتها وإخراجها في هيئة هزلية
تثير الضحك وتجفف منابع التعاطف معها .

ولذلك فإن الروائي الذى يستعمل مثل هذا الراوى الخارجى لا يمكنه أن ينسج
رواية مأسوية، لأن المأساة لا تنشأ إلا من التفرع على شخصيات تعاطف القارئ
معه، والتعاطف لا ينشأ من تصوير الظواهر الخارجية، أما التعاطف مع الشخصيات
فى الدراما المثقلة على عشبة المسرح فهو نابع من السلوك الحى للشخصيات، ومن
الأفعال المثقلة، ذلك السلوك الغنى المنبع عن باطنها النفسى، ولا يمكن نقل ذلك إلى
بحال القصة، لأن أدوات القصة أدوات سرديّة، وهى غتلفة تماماً عن الأدوات التمثيلية
التي تستعمل إمكانات هائلة على عشبة المسرح، كالممثلين، والأشياء، والمخلفية
المسرحية، والحوقة، وملابس المثلين، والموسيقى، وغير ذلك مما لا يمكن تحقيقه على
صفحات الرواية، ومن ثم فإن الدراما تصنع حياة فنية حية منطوية من كل الجوانب
ولها تأثيرها الحى الذى يجعل المشاهد يضحك أو يبكي، أما الشخصية فى الرواية
«فكالسفينة التى يختفى نصفها تحت الماء أو كجبل الثلج» حسب تعبير ثورسبر -
ولا بد من الغوص إلى الباطن حتى تكمل الصورة، ويتم التعاطف، فالصورة الناقصة لا
تثير الشفقة، والاكتفاء بالجانب الظاهر فحسب لا يصلح إلا للقصص الهزلية، ولذلك

(١) ترفيل الحكيم : عودة الروح ج ١ ص ٩، ص ١٠ .

لأننا لا نجد شععية واحدة لى عردة الروح تجذب قلوبنا للتعاطف معها أو الشفقة عليها، على الرغم من أنها شخصيات تعسة، فكل من موروكة وسنة وحتى أبوزعيزع وزتوبة من أكثر الناس تعاسة فى الحياة، ومع ذلك فإن الراوى للرواية لا يتعاطف معهم، بل يضحك عليهم، ولا أحسب أن ذلك ناشأ إلا من أسلوب السرد القائم على الراوى الخارجى لحسب، فالموضوع الذى قامت عليه الرواية موضوع جاد، وهدفها جاد، ويبتح الكاتب الرواية بفقرات مأسوية حادة، مقتبسة من كتاب الموتى الفرعونى، وشخصياتها حزينة تصلح للمأسى أكثر من صلاحيتها للملأمة، لكن الجنابة التى ارتكبها الحكيم فى حقها أنه صورها من خلال حركاتها الخارجية فقط، أى أنه جعلها منظورة من الخارج - شأن الفن الذى برع فيه الحكيم وهو المسرح - لكن هذا الإجراء عمل على حجب جزء كبير من حقائق الشخصيات عن القارئ، وبخاصة الجانب الباطنى، الذى يرتبط بالتعاطف، فالتخرف على الباطن الخفى لأى شخصية هزلية يحوّلها على الفور إلى شخصية مأسوية واحتجاب الجوانب الداعلية الفنية لأية شخصية مأسوية يحوّلها إلى شخصية هزلية، فكلما ازداد علم القارئ بالحياة المتعلقة بمجموعة من الناس فتعمق فى بواطنهم فعمق زلاتهم وازداد تعاطفه معهم، وكلما كانت معرفته بهم أقل عمف تعاطفه وانفردت أساريه بالضحك على سلوكياتهم.

ومن ثم فإن الراوى الخارجى قلما يصلح للقصص المأسوية، بل هو أكثر صلاحية للقصص الفكاهية الساحرة .

ب- الراوى من الداعلى

أما إذا اعتمدت القصة على الراوى الداعلى فإن الأشياء المذكورة فيها لا تظهر فى وجودها الخارجى الموضوعى فقط، بل تظهر بوصفها ظلالاً وأطيافاً مرسومة على صفحة العقل الباطن للراوى أو لإحدى الشخصيات، أو لعدد من الشخصيات، وعندما يظهر العالم بوصفه جزءاً من المحتوى الداعلى للراوى أو للشخصيات، فإن هذا العالم يصبح جزءاً من تجربة إنسانية، ومن ثم فإن الأشياء لا تبلى متعردة عارية جافة كما هو الحال معها فى الحياة المباشرة، بل تبلى ممترجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات، كما أن وجودها لن يكون ممسأً تمسأً كاملاً كما هو الشأن معها فى الخارج، بل سوف يكتنفها القموض والتشويش والتلون بالوان التجربة الإنسانية

والخضوع لقوانينها .

والحقيقة أن الروائيين منذ أن ظهرت نظريات التحليل النفسي أخذوا ينظرون إلى العقل الباطن باعتباره المستودع الذى تختبئ فيه كل الحقائق المتعلقة بالإنسان، فراحوا يصابون علماء النفس فى استطلاع المشاعر الداخلية للإنسان، ويبحثون فى هذا العقل عن العالم الخارجى نفسه^(١)، وتحول الراوى إلى عليل نفسى حيناً، وإلى مريض برقد أمام طبيب نفسى حيناً آخر، وظهرت الواقعية النفسية باعتبارها الركيزة التى استندت إليها القصة السيكولوجية، وتمددت ألباب السرد فى هذه القصص تمعدداً كبيراً لكنها جميعاً تصب فى غاية واحدة، وهى الكشف عن الحقيقة من خلال المعززون الباطنى لمقل الشخصية، وقد أدى هذا الإجراء إلى عنة آثار مبطرة فى مجال السرد، منها : أن زاوية الرؤية قد انتقلت من العالم الخارجى إلى العالم الباطنى، وبذلك فإن الراوى تحول من كونه أداة لضبط الأحداث ونقلها وتقريرها ورصدها إلى كونه موضوعاً أو شاشة للعرض، وتخلت القصص من عنصر الحكاية أو قللت من شأنه إلى أبعد حد ممكن، وانفصل زمان السرد عن زمان الأحداث، فأصبح زمان السرد فى واد وزمان الأحداث فى واد آخر، وأضحت القصة خاتماً متناثراً من الذكريات والأحلام والأحيلة والأوهام والمشاعر التى تنال الآن فى ذهن، واحتلقت الأزمنة كاحتلاطها فى أى تجربة إنسانية، وأصبح القانون الوحيد الذى يجمع بينها هو التذاعى للذكريات التى تتولد على ذهن إنسان مريض، ونتيجة لذلك أصبحت الموضوعية وهماً لا يمكن الإمساك به، بل أصبح الإغراق فى الذاتية هو الطريق الوحيد الموصول للحقيقة، وهو طريق للوصول إلى أعماق درجات الذاتية هو رعد الألكار العابرة والأحيلة والصور والأحاسيس فى مرحلة تغلفها فى الفن، عندما تقور بغير ترتيب أو انتقاء أو تعديل .

تشرح فرجينيا وولف الصورة النموذجية لهذا الأسلوب بقولها : «اعتبر عقلاً عادياً فى يوم عاды، نجد أن العقل يتلقى آلافاً من الانطباعات بين التافهة والخيالية، وبين الزائلة والباقية والمعق، تأتى جميعها من كل اتجاه كسيل منهر من ذرات لاصصى ولاتمد، وأثناء تراكمها وتشكلها فى الحياة لا فرق بين يوم وآخر - يوم الإثنين أو يوم الثلاثاء - إنما الاستجابة تختلف اليوم عن سابقه، واللحظة الهامة ليست

(١) ظاهرة استخدام المظهر الداخلى فى كشف الحقائق أسبق فى الأدب منها فى علم النفس، لكن ظهرت

مدرسة تحليل النفس أشاعها على نطاق واسع، وأسفعا بأساليب وتحيات جديدة .

الماضى بل المحاضر، حتى يتحررو الكتاب من نم السيطرة، ويكتب ما يختار وليس ما يجب عليه أن يكتب»^(١).

لكن هذه الصورة النموزجية المثالية للرواية النفسية المعتمدة على هذا الأسلوب المسمى بتيار الوعي لم تتحقق بشكل تام فى مجال الرواية، وفى الرواية العربية بوجه خاص، فلم نر رواية كاملة تكتفى بهذا الأسلوب فحسب، بل لابد من مظاهر متنوعة لأساليب أخرى تدخل فى هذا الجزء أو ذاك، كما أن أسلوب تيار الوعي ليس هو الأسلوب الوحيد فى التعبير عن الراوى الداخلى، بل هناك أساليب مختلفة، مثل أساليب التقارير السردية، والأساليب الشعرية الغنائية، وأسلوب الحوار الباطنى، أو المتولوج، أو الاعترافات، أو غير ذلك، ففى الرواية العربية فى مصر مثلاً نجد هذه الروايات لاكتنزم بالأسلوب اللاتى للمتمد تيار الشعور فى السرد، فمرة تروى القصة بأسلوب الاعترافات عتظاً بأساليب عديدة كما هو الحال فى رواية السراب لنحيب محفوظ، ومرة تروى على لسان الراوى بأسلوب التقرير السردى، كما فى رواية الأيام لطف حسين، ومرة ثالثة بالأسلوبين معاً كما فى رواية اللص والكلاب لنحيب محفوظ، ويدل ذلك على أن هذا الراوى لا يرتبط - كما سبق القول - بهذا الأسلوب أو ذاك، كما أننا نجد التعبير عن باطن الشخصيات يتخذ أساليب حكائية مختلفة، مثل أسلوب الترجمة اللاتية، أو الفوعة عند طه حسين فى الأيام وأديب، وهو الأسلوب التقليدى السائد فى مثل هذا النوع من السرد، أو ذلك الأسلوب الذى أحضره بنحيب محفوظ لمطيات النظرية الفرويدية إعضاءاً حافاً فى رواية السراب .

ولم يستفد الراوى الداخلى فى الرواية العربية بعض الشيء من الأساليب الحديثة المعتمدة على أساليب تيار الوعي سوى فى نهاية الخمسينات، على يد بنحيب محفوظ فى اللص والكلاب والشحاذ وعلى يد محمد جلال فى حارة الطيب وغيرهما . ولعل أهم أثر محدثه وجود الراوى الداخلى فى الفن القصصى هو التغير الذى أصب البناء اللغوى، فمع هذا الراوى تصبح اللغة القصصية لغة شفافة شعرية، لا يقصد من الكلمة فيها المعنى الموضوعى المبرد، بل يتجاوز ذلك إلى الظلال النفسية والشعورية للكلمات، وتجنح العبارة إلى التناغم مع إيقاع النفس المتحدث بها، فسمع لها نغم ويصبح لها إيقاع، ونيل إلى الغنائية الشعرية، وفى كثير من القصص التى

(١) فرحنا رولت : القارىء، ترجمة عتيق ورمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٥٤ ص، ١٥٥ ص.

تحتويها تنكسر الزاكنب اللقوبى، وتذوب حنود المملعة التقللدة لنعمر عن الفلضان الداعلى للمشاعر الإنسانية فى لحظة فورانها، مثال ذلك هذه الفقرة التى ترد على ذاكرة سعب مهران بطل اللص والكلاب وهو جالس فى واحدة من أشد أزمانه النفسية، ويترجع فىها كل ماضى للؤلأ بكل ما فىه من تجارب، وبتعرض مستقبله المظلم المجهول، وبعلمهما معاً نسباً مقطراً بعصف بالحاضر وبفجره، بقول :وهو جالس بعد خروجه من السجن فى منزل زوجته التى عاتته وتزوجت من غريمه ينتظر رؤية ابنته الصغرة «سنا»: «ولكنى سأنقض فى الوقت المناسب كالقندر وسنا إذا عطرت فى النفس انجاب عنها الحر والنهار واللفضاء والكلر، وسطع الختان فىها كالنقاب غب المطر. ماذا تعرف الصغرة عن أبىها ؟ لا شىء كالطرق والمارة والجو المنصر، طوال أربعة أعوام لم تقب عن باله وتدرجت فى النمو وهى صورة غامضة، فهل يسمح الحفظ بمكان طيب يعلج لتبادل المحبة، بنعم فى ظله بالسرور المظفر. والحنانة ذكرى كرهية بائدة؟ استعن بكل ما أوتيت من دهاء ولتكن ضربتك قوية كصرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص فى الماء كالسكة ويظهر فى الهواء كالقصر ويتعلق الجدران كالقفار وينفذ من الأبواب كالرصاص. ترى بأى وجه يلتاقه»^(١).

فى هذه الفقرة - كما نرى - استعمل مكثف للغة الشعرية ذات السجع الإيقاعى، والكنبسات التصويرية المموة عن المشاعر أكثر من تصويرها عن الأحداث والجمل المتورة والمتداصلة، ورؤية داسلية للعالم، واحتلاط بل استزاج لأزمنة الماضى والمستقبل والحاضر.

سادساً : الراوى بضمير المتكلم والراوى بضمير الغائب

هذا التقسيم يعتمد على جانب واحد من جوانب الراوى، وهو جانب العرض، أو جانب الأسلوب اللغوى الذى يقدم به الكاتب مخاطبه السردى، ومن ثم فإنه تقسيم خاص بصياغة اللغة السردية لحسب، أى زاوية الرؤية القولية، دون التطرق الى زاوية الرؤية الخيالية التى قامت عليها التقسيمات السابقة.

فعلما بجمل الكاتب وادبه يستعمل ضمير المتكلم (أنا) فى مخاطبه قارئه يعمد إلى

(١) لجيب مخلوط : اللص والكلاب دار مصر للطباعة د. ت ص ٨٠.

إبراز اللات الساردة للراوى، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائى الذى يحكيه، فكل شئ قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه اللات، وكل شئ صغير أو كبير، مبهج أو غر مبهج بالنسبة لها أيضاً، فهى المعيار فى كل شئ، وهذا الإجراء يجعل العالم المروى عالماً نسبياً ذاتياً منظوراً من جانب واحد فردى، بل يعمل على جعله ذا طابع رومانسى، لأنه يتخدم هذه الذات أكثر من العمل على تبين دعائمه الموضوعية .

وعندما يكون السرد بضمير الغائب فإن ذات السارد وصورته ربما يتواربان خلف الخطاب السردى، أو يتحدان عنه فيبرز الموضوع، بل تختفى صورة السارد تماماً وتصبح عنصراً ثانوياً ، بل ربما تختفى دورها بالنسبة لدور العالم القصصى .

والخلاف بين هذين النوعين - السرد بضمير المتكلم والسرد بضمير الغائب - فى حقيقة أمره ليس خلافاً بين أسلوبين لغويين، بل هو خلاف بين منهجين من مناهج العرض القصصى، يترجم الأول على إشراك اللات الساردة فى فعل العرض باعتبارها فاعله له، ويتمم الفانى على عدم إسناد العرض إلى هذه اللات بل إلى فاعلها عنه .

وبهذا فإن النهج الثانى يجعل الراوى لا يتحدث صراحة عن نفسه باعتباره فاعلاً، بل يسوق العبارات فى صيغة الفعل الموضوعى والفاعل المباشر للفعل نفسه، من ثم نرى السرد بضمير المتكلم يشبه الجملة المبني للمعلوم ذات الفعل المتعدى، ونرى السرد بضمير الغائب يشبه الجملة المبني للمجهول أو ذات الفعل اللازم، كالفرق بين جملة «جلس» وجملة «أجلسه» وبين جملة «كلمت علياً» وجملة «كلم علي»، والعلاقة بين السرد بضمير المتكلم والفعل المبني للمعلوم تقوم على أن عنصراً فاعلاً قد أدخل على الجملة فجعلها ذات تأثير فى ركن كان فاعلاً فى الأصل فحول مفعولاً، ثم جاء له بضمير المتكلم فجعله فاعلاً، فالشخصيات فى القصة فاعلة لكنها فى السرد الذاتى مفعول به لأنها مسروقة، أما فى السرد بضمير الغائب فتظل فاعلة للفعل، وإن كان ضمير السرد مخلوفاً أى فاعل السرد .

كما أن السرد بضمير المتكلم لا يتيح الفرصة للراوى كى يدور حول الشئ الموصوف من جميع جوانبه - كما هو الحال مع الراوى بضمير الغائب - بل يثبت العين الساردة فى زاوية واحدة ذاتية ويجعلها ترى جانباً واحداً دون سواه، وتظهر من منطلق واحد محدد.

نموذج للراوي بضمير المتكلم

من قصة «كنا ثلاثة أبناء» ليحيى حقي

«ولدت بتمناً، ومع ذلك لست بغريب عن أبي، كل مرة أمدخل فيها غرفة الاستقبال وتقع عيني على صورته الفوتوغرافية للشاحبة معلقة على الجدار، أراه يتشم لى وبكاد يناديني ...

ولم أكد أوغلف بالحكرمة وأقبض أول مرتب حتى ماتت أمي، كأنها لم تقو على فراقنا إلا بعد أن اطمانت عليّ، سرت وحيداً منفرداً خلف النعش، أما شقيقتاي، نعمات وعطيات فقد بقيتا تتوحان وتلطمان الحنود وهما متدللتان من الترافذ، رأيت أكثر المشيعين ينظرون إلي وجوههما ونهودهما من أطراف العمود، في تلك اللحظة استنفقت وأدركت أنني أصبحت رب أسرة»^(١).

في هذه الفقرة نجد فعل السرد مستنداً إلى ضمير المتكلم (أنا) وهو راجع فعل الأحداث بين الراوي نفسه باعتباره واحداً من أشخاص القصة وبين أشخاص آخرين مثل الأب أو الأم أو الشقيقتين أو أفراد آخرين.

كما أننا نجد العالم القصصي المصور منظوراً من زاوية خاصة ومعرضاً من وجهة نظر ذاتية. هي زاوية الراوي للشارك في الأحداث.

نموذج للراوي بضمير الغائب

من قصة «كرونا» لطلح وادي

نام الزوج، وهي تحاول أن تتأوم، وغبت في أن تضمه إلى صدرها، لكنها حبست الأشواق في قلبها، تطاول الليل كأنما لا نهار بعده، العرد اشتد، .. والخوف امتد .. والدم تجمد في العروق. الظلام يحوى غرفة النوم في ليلة من ليال الشتاء الحزينة. لو أن الأولاد هنا انقضت إلى حنوتهم، لكنهم ذهبوا إلى بيت الجد والجدلة، ليقضوا معها بعض أيام إجازة نصف السنة فحنت أن تعود أيام زمان .. أيام بيت العز، بلدت المسافة بعيدة بين الماضي والحاضر .. تتقلب ذات اليمين وذات الشمال، لا غائلة. لرحل مستغرق في النوم مثل أصحاب الكهف»^(٢).

(١) يحيى حقي: قتل أم هانم، ط دار للطرف، د. ت ص ٧٥، ص ٧٦.

(٢) طلح وادي: صرخة في غرلة زرقاء، ط مكتبة مصر ١٩٩٦، ص ١٤.

السارد في هذه الفقرة غائب لا أثر لشخصه في السرد، والفاعلون للأحداث هم الشخصيات يدون ويبدو أنماطهم معروضة عرضاً عاماً من زاوية خاصة، لكن هذه الزاوية غير محددة المعالم .

وهذا الراوى الغائب وذلك الراوى المحاضر نمطان مختلفان قد يستقلان وقد يوحدان متمزجين في نص واحد، وقد يستمر أحدهما من الآخر بعضى الأدوات الفنية .
لكن من الملاحظ أن الموضوع الذى يمكن سرده عن طريق الراوى بضمير المتكلم ربما تعذر أو تحول عن وجهه وفقد معناه إذا روى بضمير الغائب، وكذلك الحال مع الراوى بضمير الغائب إذا تحول إلى ضمير المتكلم، ففى قصة إحسان عبد القدوس المسماة «الله عمة» فقرات لو سردت بضمير المتكلم لتحول معناها عن القصد ولتغيرت دلالة القصة كلها، يقول إحسان عبد القدوس فى هذه القصة «كان شقيقاً لإحدى صديقاتها وكانت تراه دائماً كلما رأت شقيقته ثم أصبحت ترى شقيقته كلما رآته، ثم أصبحت تراه دون أن ترى شقيقته».

وإذا بها فى شوق دائم إليه، إلى وجهه الأسمر بلون البن المحروق وعينه السوداوين الذكيتين وقامته المديدة كأنه فرعون صغير، ولم يكن يميزه عن فرعون إلا أدهبه الكبير، وصوته الخفيض وكلماته التى ينطقها ببطء، كأنه يتزعمها من بئر عميقة وينطقها بلهجة صعيدية يحرص عليها رغم أنه لا يزور الصعيد إلا فى كل عام مرة أو مرتين لجمع محصول أرضه»^(٢).

ماذا يمكن أن يتغير لو حولنا هذه الفقرة من الرواية بضمير الغائب إلى الرواية بضمير المتكلم، فحملنا السرد على لسان البطلة مثلاً أو على لسان البطل، هل يمكننا أن نقول «كسنت فى شوق إلى، إلى وجهى الأسمر فى لون البن المحروق وعيني السوداوين الذكيتين وقامتي المديدة كأنى فرعون» لو حامت القصة على هذه الشاكلة لتحولت من كونها قصة تحكى تجربة فى الحب إلى قصة تسمر من الحب ومن الترحية المفرطة التى تعشش فى عقل البطل، وكان يلزم فى هذه الحال أن يتغير البناء اللغوى كله حتى نرد القصة إلى موضوعها الأول .

سابعا ، الراوى الذى يعتمد مصادر معارفه والراوى الذى لا يعتمدها

هنا انقسام يعتمد أيضاً على الأسلوب الذى يتجه الراوى فى إيراد الأخبار

(٢) القصة القصيرة من دراسات وبحاروت جميعا الدكتور الطاهر مكي ص ٢١٨ .

والمعارف، وفي نقل الأفكار والأحداث، فمن الرواة من يذكر سنده، كأن يقول : أخبرني فلان، أو قرأت في لفافة كانت مطوية في عزانة مقلمة في بيت فلان، أو يذكر أنه كان شاهداً أو مشاركاً، أو يذكر أية طريقة يتجر أنه توصل من خلالها للمعلومات التي يتحدث عنها، ومن الرواة من لا يهتم بذكر هذه المصادر، بل يعرض معلوماته عرضاً مباشراً دون أسانيد، أو يرسمها رسماً وكأنها لوحة مستحضرة متخيلة.

والنوع الأول من الرواة هو النمط التقليدي في القصة العربية، وبحر وجوده في الرواية الماصرة عن استمرار هذه الأنماط التقليدية فيها، فقد كانت أدلة التوثيق التاريخية الشائعة في الثقافة العربية تعتمد على صحة الأسانيد أكثر من اعتمادها على صدق المقولات في ذاتها، أي أنها كانت تعتمد في تحريها للصدق أو في إيهامها به على الرواية أكثر من اعتمادها على الدابة - حسب اصطلاح علماء الحديث - من هنا شاع الحرص على تحديد المصادر المعروفة في القصص القديمة، وظل هذا التقليد سارياً حتى العصر الحديث، لكنه اتخذ أساليب متعددة، فقد يستند الراوي معارفه إلى راوٍ مجهول تشبهاً بالراوي القديم الذي كان يقول بلغني كذا وكذا، وتقليداً له، أو توظيفاً ساعراً ومجانباً لنمطه، كما في قصة حكاية معروف الخليل والراعي الفقيه للذكور طه وادي، والتي سبق أن مثلنا بمقرات منها، وقد يستعدهم الراوي بوصفه محيطاً في لوحة فنية، مثل تصريح عبد الرحمن منيف بأن الراوي في رواية «الأشجار والخيال مرزوق» قد عثر على القصة كاملة مكتوبة على هيئة مذكرات في حجرة من الفندق الذي كان يقيم فيه «منصور عبد السلام» بطل القصة، ومثل تصريح راوي قصة «موسم المحرة للشمال» بأنه يستقي معلوماته من عزانة الكتب والأوراق التي عثر عليها في منزل مصطفى السيد بطل القصة، ومن مقابلاته مع أصدقاء مصطفى السيد ومعارفه وزوجته وأهل القرية التي قضى بها ما تبقى من حياته.

أما النوع الثاني من الرواة فهو ذلك الراوي الذي لا يهتم بتحديد المصادر التي استقى منها المعلومات التي يحكيها، لأنه يعتمد على التحصيل باعتباره الوسيلة المثلى للإيهام بمقربة العالم الذي يصنعه، وليس على الإيهام بالتصديق، وهذا النوع الثاني أكثر تطوراً من النوع الأول، لأنه يمثل القصة بعد أن استقلت استقلالاً تاماً عن التاريخ، وبعد أن تحولت إلى لوحة فنية تهدف إلى خلق الإحساس بالجمال، كما تهدف إلى تجسيم الحقيقة، عن طريق الخيال وليس عن طريق الإيهام.

وتتلائم هذه الطريقة الحديثة مع بناء عناصر للقصة يقوم على توازن العناصر وتناسخها واستواء أبعادها، فيكون محور اهتمام الراوى ذكر التفاصيل الحسية الدقيقة لجزيئات المكان وللأصاح الشخصية، وليس الحرص على تحديد المصادر التى استقى الراوى منها معلوماته، لأن الهدف فى القصص الحديثة ليس الوثوق من صحة الحادثة، التى تختوبها القصة، بل الهدف هو التحسيس الفنى للحادثة، بحيث يمكن استحضار الصورة الفنية المعروفة عن المكان أو الشخصيات .

ومن ثم فإن أسلوب التصوير هو الذى يغلب على السرد، ويحل محل الأساليب التقريرية التى تصاحب الراوى صاحب الأسانيد، كما أن بناء القصة يصبح أكثر فنية وأكثر إحكاماً من سابقه، فقد استخدم القاص المعاصر تقنية الاستحضار الحسى للحدث بدلاً عن الإيهام بالوثوق فى وقوعه، وتحول الراوى من كونه ناقل إلى كونه رسّاماً، لا يسرد الوقائع بل يشكل لوحة، فاكسب بعمله هذا مجالات أوسع وأصبح أكثر حرية وأشد تأثراً، وأصبحت لغته أكثر حيوية، وأعمقاً فإن الفارق بينهما هو الفارق بين الراوى الوسيط أو الأداة الجماعية والراوى الخلاق المبدع .

وقد جاء الراوى فى أكثر القصص الحديثة من ذلك النوع الفنى الذى لا يحدد مصادر معارفه، أما الروايات التى جاءت بالراوى الأول الذى يحدد مصادر فإنها توظفه توظيفاً جديداً بأساليب مختلفة، كأسلوب التقليد الساعر، أو الأسلوب الرمزي أو المفارقة، أو غير ذلك .

ثامناً الراوى المفرد والراوى المتعدد

عندما يفرد الراوى بالحكي فإن القصة عادة ما تكون منظورة من زاوية واحدة، ومعرضة لمحة واحدة مسيطرة على السرد، ومن وجهة نظر واحدة، عندئذ تقدم هذه الزاوية الأحادية على أنها الزاوية المعيارية الصائبة، ومن ثم فإن جانباً واحداً من جوانب الحقيقة أو من جوانب العالم المصور هو الذى يلقى عليه الضوء، وأن حدثاً واحداً فقط من الأحداث الكثيرة التى تقع فى وقت واحد هو الذى يلمح عنه، لاستحالة أن يرى الإنسان كل الجوانب أو كل الأحداث فى وقت واحد، وإذا فعل ذلك فمن الصور عليه أن يقدمها أو يعرضها فى وقت واحد، ولهذا فإن الاعتماد على الراوى المفرد بعد ترسيخها للطابع الدائى التسيى فى النص الأدبى، كما يعد الاعتماد على رواية كثيرين جنوحاً نحو الموضوعية .

والراوى المتعدد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كل جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التى تقع فى وقت واحد، ويختلف تعدد الراوى عن الراوى العليم بكل شىء، فى أن تعدد الراوى عبارة عن مجموعة من وجهات النظر المختلفة بل المتعارضة، التى تسلط على الأحداث، أما الراوى العليم فهى وجهة نظر واحدة خرجت عن حدودها الواقعية المنطقية فادعت معرفتها بكل شىء، وهى ما تزال تحتفظ بصوت واحد وبلهجة واحدة فى العرض .

ولقد كان الراوى المفرد مقبولاً فى القصص التقليدية البسيطة، لأنها تنقل عالماً مفهوماً يمكن إدراكه بواسطة شخص واحد، وإذا كان إدراك هذا العالم عسيراً على الرؤية الأحادية فإن قراء هذه القصص كانوا يسطّء إلى درجة أنهم كانوا لا يشكون فى مقدرته الإنسان الواحد على عرض الحقيقة وإدراكها، لذلك حملوا فى بعض قصصهم بطلاً للحكمى وبطلاً آخر للفعل كما فى المقامات، فالراوى بطل الحكمى مثلما أن الشخصية الرئيسة فى المقامة بطل الفعل، أما فى العصر الحديث فقد تعقدت الأمور تعقيداً شديداً وتفتحت أبواب الشك من كل جانب، فلم يعد احتمال كذب الراوى هو المنفذ الوحيد للشك فى روايته، بل أصبح انفراد الحكمى مثاراً للشك فيما يرويه، لعدم التصديق بقدرته على إدراك الحقيقة، ولم يعد صلبه أو حسن نواياه أو صحة سنده كافية للتصديق فيما يقول، فالجندى قد يكون صادقاً فيما يرويه عن المعركة التى شهدها، لكنه لا يستطيع أن يرسم صورة حقيقة لها وبخاصة معارك العصر الحديث، ولم تعد عناصر الإثارة والإدهاش وتبع الغرائب شيئاً لهذا الراوى كى يتقبل القراء كلامه دون نقاش، لقد تغير العالم فأصبح أكثر تعقيداً وتغير القراء فأصبحوا أكثر شكاً، فكان لازماً على الكاتب أن يكون أكثر حيلة، وأكثر ذكاءً، فيحمل الحقيقة ذات جوانب عديدة، يتركها أناس كثيرون من مواقع مختلفة، وروى مختلفة، فيتبدى الشىء الواحد منظوراً من كل جوانبه المحتملة .

بل إن العقل الحديث نفسه لا يقبل صحة الراوى فى القصة، سواء أكان مفرداً أم متعدداً بوصفه مصدرًا للمعرفة، بل يقبله فقط بوصفه سطرًا فى لوحة فنية جمالية، فأحادية الراوى أصبحت الآن مجرد تقنية فنية تعبر عن الذاتية فى الرؤية أو تعبر عن اغترابها فى عالم اضمحل فيه قدر الإنسان وتلاشى صوته، فالروايات التى تستخدم الراوى الأحادى الرؤية اليوم إنما تستخدمه للتعبير عن اغتراب الإنسان ورومانسيته، أو شعوره بعدم معقولية العالم الذى يعيش فيه، ومن ثم يكثر استخدام هذا الراوى فى

القصص الوجودية والسيكولوجية وقصص اللامعقول، أو للتعبير عن الحياة الإنسانية عندما تضحل تحت وطأة الاستبداد، ليتحول الإنسان الفرد فيها غولاً يدرس كل الأصوات، ويظل الراوى وحده يصيح ويحكى عن نفسه دون أن يتيح الفرصة لأى إنسان آخر كي يقول .

أما تعدد الرواة فى القصة الواحدة فيعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدة السلطة المطلقة التى يمتكرها الراوى المفرد المهيمن على القص .

ومن النماذج الواضحة على تعدد الراوى فى الرواية العربية ما نجده فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم^(١)، فالحكاية فى هذه الرواية واحدة، لكنها مروية باللغة أربعة رواة، هم : موكدة، ويوسف، وناجى، وسامية، وكل شخصية من هذه الشخصيات الأربعة تروى الحكاية بطريقة الخاصة، فنوز الحكاية منظورة من أربعة أركان أو جهات نظر مختلفة .

ومن نماذج التعدد فى الرواية ما نجده فى رواية «الحصاد» ليوسف القعيد، فالمحادثة التى تدور حولها القصة واحدة وهى مقتل منصور أبى الليل، لكن هذه المحادثة منظورة من عدة جوانب، يخصص الكاتب لكل جانب فصلاً خاصاً مثلما فعل فتحى غانم من قبل، ويجعل الرؤية الأولى خاصة بـ «هبة» ابنة القتل، والثانية بـ «حسن الأعرج» ابن القتل غو الشرعى، والثالثة بمعنى «زهران» حبيب هبة، والرابعة يحملها لـ «حامد» ابن القتل . والفرق بين تعدد الراوى فى «الحصاد» وتعدده فى «الرجل الذى فقد ظله»، أن الرواة فى الرواية الثانية أصوات وروى، أما فى الأولى فصوت الراوى واحد ولتته واحدة ولكن زاوية الرؤية فقط هى التى تغيرت، فتحوّلت هذه الشخصيات الأربعة إلى مجرد مرابا يقرأ الراوى الصورة أثناء انطباعها على صفحاتها .

تعقيب عام :

والنتيجة التى يمكن أن نستخلصها من كل هذه التقسيمات :

أولاً : أنها تقسيمات نظرية، تعتمد إلى وضع حدود واضحة لكل نوع من الرواة استناداً على الاستطلاع وليس على الاستقراء، ومن ثم فإنها ليست الأنواع الوحيدة أو الممكنة، بل هى أبرز الأنواع التى أدركها نقاد القصة ومؤرخوها،

(١) راجع تحليل هذه الرواية فى كتابنا «السرد فى الرواية المعاصرة» دار فنتيلة سنة ١٩٩٦م. ص ٢٥٥ وما

بعدها .

لكن مجال الإبداع والتحديد فى تقنيات الراوى مفتوح على مصراعيه أمام الكاتب .

ثانياً : أن تطابق نوع الراوى لا يودى بالضرورة إلى تطابق الأساليب القصصية الخاصة به، فليس اشتراك قصتين فى وجود الراوى الظاهر مثلاً دليلاً على عدم تفرد كل قصة منهما بأسلوب مستقل وفريد عن الأخرى فى صياغة هذا الراوى نفسه، لأن الاشتراك فى نمط الراوى لا يمحو الخصائص الأسلوبية الذاتية لتطبيق هذا الراوى فى كل قصة يأتى فيها، ولأن الأنواع أو الأنماط التى نتحدث عنها ليست إلا صيغاً تشبه الصيغ الصرفية فى مجال اللغة، وتشبه الصيغ والنراكيب النحوية، قصيدة (فعل) مثلاً تنهت الماضى سواء أكانت الكلمة التى تصاغ فيها مكونة من حروف (كتب) أو (جلس) أو (فهم) أو غير ذلك. الراوى الظاهر، والراوى الخفى، والراوى العلیم مجرد صيغ لحسب وفى كل صيغة منها إمكانيات هائلة من التنوع الذى يتيح الفرصة أمام الكاتب لاختيار أنسب الأساليب التى تأتى عليها .

ثالثاً : أن هذه التقسيمات الخاصة بالراوى لا تنحى إلى افراض أن كل قصة تفرد براى معين، إذ إن استقراء القصص القصيرة والروايات يدهش هذا الافراض، فالقصة الواحدة قد تحوى على أكثر من نوع من الرواة، كما أن الراوى الواحد قد يتلون فى داخل القصة الواحدة فيبذل ثوبه من حين إلى آخر، فيبدو سافراً مرة، ويختفى مرة أخرى، ويتحدث بضمير المتكلم مرة، وبضمير الغائب مرة أخرى، وليست هناك أية ضوابط تحتم على الراوى أن يتخذ طريقة واحدة أو نمطاً واحداً، فالإكتفاء بصيغة روائية واحدة أو المزج بين صيغتين أو أكثر مكفولة لحرية الكاتب ولأسلوبه فى العرض .

رابعاً : أن هذه الأنواع التى تزيد على سبعة عشر والثى تشكل ثنائيات متعارضة، يمكن إجمالها حسب مصادرها أو نتائجها فى اتجاهات متعددة، فهناك أربعة فنون تحيط بفن القص من كل جانب، وهذه الفنون هى التاريخ والخرافا والأسطورة والشعر. لهذا القربت الرواية من التاريخ أصبح الراوى ظاهراً موثوقاً منه، يحدد مصادر معارفه، ويرويها بضمير الغائب، وقد سبق القول أن أفلاطون فى محاوراته يفصل بين أساليب التاريخ والخرافا والملاحم بناء على

ظهور الراوى أو اعتقائه. أما إذا اقتربت الرواية من الدراما فإن الراوى يختفى وتصبح زاوية الرؤية خارجية. وإذا اقتربت الرواية من الأسطورة أصبح الراوى غير موشوق منه، وتحولت القصة إلى صورة عمالية، وإذا اقتربت من الشعر تحول الراوى إلى الغنائية وأصبحت الرؤية داخلية، وأصبحت الرواية بضمير المتكلم . يمكن تقسيم هذه الأنواع - إذن - إلى أربعة هي: الراوى التاريخى، التوثيقى، والراوى الدرامى، والراوى الأسطورى، والراوى الشعرى الغنائى .

وعندئذ يظل علينا سؤال مهم وهو : هل وجود الراوى التاريخى فى الرواية يجعلها قريبة من التاريخ، والراوى الدرامى يجعلها قريبة من الدراما والراوى الأسطورى أو الشعرى قريبة من الأسطورة أو الشعر؟ بصياغة أخرى هل هناك علاقة بين نوع الراوى وبين الشكل الفنى للنص القصصى؟ سواء أكان هذا الشكل متعلقاً بالقالب الذى صيغ فيه، أم بنائه الفنى أم بأسلوبه؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تكمن فى الفصل التالى .



الفصل الخامس

الراوي والنص القصصى

الراوى أحد العناصر الرئيسة فى النص القصصى، ومن ثم فإنه ذو أثر كبير فيه، ويمكن إجمال هذا الأثر فى ثلاثة محاور أحدها : القالب القصصى، وثانيها : البناء الفنى، وثالثها الأسلوب .

أولاً : الراوى والقالب القصصى

عندما كانت الملحة أشهر الفنون القصصية عند منظرو الأدب للتفريق بينها وبين التاريخ والدراما عن طريق الراوى، فنسب أفلاطون إلى أن درجة تدخل الراوى فى السرد هى التى تحدد أسلوبه، فإذا تدخل الراوى تدخلًا كاملاً فى السرد ولم يتح أية فرصة للشخصيات كى تتحدث عن نفسها نشأ السرد التاريخى البسيط، أما إذا احتفى الراوى تماماً وأصبحت الشخصيات هى المتحدثات فإن ذلك يسمى أسلوب الدراما، أما إذا كان الأمر خليطاً أو مزيجاً من هذا وذاك نشأ أسلوب الملحة^(١).

ومنذ ذلك الحين والنقاد يلقبون كل نوع من الرواة الثلاثة بـلقبه، فيقولون الراوى التاريخى، والراوى الملحسى، والراوى الدرامى، حتى بعد استقلال الأنواع الأدبية عن التاريخ، وبعد ظهور أشكال وأساليب جديدة فى الدراما، وظهور أنواع قصصية عديدة، وبعد موت الملحة أيضاً.

وأصبح يطلق لقب هذا الراوى أو ذاك على مجموعة من السمات التى يتحلى بها الراوى سواء أكان موجوداً فى الفنون القديمة (الملحة والتاريخ والدراما)، أم كان موجوداً فى الفنون الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فيقال : راوى الملحة - مثلاً - عن الراوى غير المهايد الذى يفضى عند اشتداد الرطبس ويحزن عندما تضيق مسالك الحياة أمام البطل، ويضئ للبطله، ويسمر من الرذيلة، ويتحدث نهاية عن الشخصيات حيناً، ويترك لها الفرصة لتوح بما تريد قوله حيناً آخر .

لكن هل معنى ذلك أن الفنون الأدبية القديمة فقط هى التى ألهمت أنواعاً محددة من

(١) أفلاطون : الجمهورية طبعة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ م ص ٢٦٠ .

الرواية تنتسب إليها، وأن الفنون الحديثة لم تنح لها تلك الفرصة؟ وماذا عن راوى الرواية وراوى القصة القصيرة؟ وهما الفنانان القصصيان اللذان يتروان الآن مكان الصدارة فى الفن القصصى؟ إن غياب راويين محمدين لهذين الفنون فى أذهان النقاد ناشئ فى حقيقة الأمر عن كون القلب الذى يصب فيه كل منهما غير محدد المعالم. فهما فنان حديثا النشأة، ولم يتصلا بحوث نقدى شرى كاللوات المتعلق بالدراما أو الملحمة أو التاريخ .

قالب الرواية والرواى :

ظل قالب الرواية فترة من الزمان غير محدد المعالم من الناحية الفنية، ولم يجد النقاد أمامهم ما يميزه عن غيره سوى الحجم، أو الموضوع، أو العوامل الخارجية المحيطة به، فلنساند الإنجليزى إدوارد مورجان فورستر - مثلاً - بنقل تعريفاً لأحد الكتاب الفرنسيين للرواية يقول فيه «إنها قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين»^(١) ثم يحدد فورستر هذا الاتساع المذكور بمخمين ألف كلمة، أما إيهان وات فويرط بين قالب الرواية وبين الشكل الفنى الذى ظهر على أهدى كل من دانتال ديفو وريتشاردسون وهنرى غليدنج^(٢). ويتميز هذا الشكل بالواقعية والبعد عن المفامرات الخيالية، وأما دائرة المعارف البريطانية فأكفت بالقول بأن الرواية «كتابة نثرية تصور الحياة» وأتمت ذلك بالتصريح بأن مصطلح «رواية» لم يكن محدداً^(٣) .

وقد كان النقاد حتى القرن التاسع عشر ينظرون إلى الرواية بعين الازدراء ومن ثم لم ينظروا إليها باعتبارها فناً مستقلاً له قلبه الخاص كالقصة أو المسرحية^(٤)، والذى دفع النقاد إلى ذلك أن شكل الرواية نفسه شكل مفتوح وفضفاض، فقيها أسلوب الملحمة، وأسلوب الشعر الغنائى، وأسلوب الخطابة، وأساليب التاريخ، والرسائل والمقالة وغير ذلك. مما دفع نقاداً حائفاً مثل فورستر إلى القول : «الرواية من الأراضى الزلقة فى الأدب ترويهامات القنوات وقد يلحقها تلف أمحاناً فتصبح مستقماً»^(٥). إزاء هذه الإشكالية - أقصد عدم وجود قالب محدد للرواية - أصبح من العسر

(١) أ. م. فورستر «أركان القصة» ترجمة كمال عياد ص ٨ .

(٢) Ian Watt: The rise of the novel American Book , 1977 . p.8

(٣) Encyclopaedia Britannica . Volume 18 .

(٤) فليطه موسى : بين أميين ص ١٢ .

(٥) أ. م. فورستر : أركان القصة ، ترجمة كمال عياد ص ٨ .

تجديد الأثر الذي يركه الراوى فى هذا القالب، لأن الراوى نفسه جزء من القالب المنشود .

لكن الناقد الروسى ميخائيل باختين استطاع أن يتناول الشكل الروائى تناولاً جديداً ومشرراً فى المجال الذى نبحث عنه، مما جعله أول ناقد يحدد قالباً للرواية يختلف عن قوالب الفنون الأخرى، ويتحدث عن راوٍ للرواية يختلف عن سائر الرواة. فقد ذهب إلى أن هذا العيب الذى يرمى به النقاد التقليديون الرواية - وهو اتساع ساحتها لأحاطة متنوعة من الأساليب الفنية كالنارخ والشعر والملاحم والرسائل - هو عينه ميزتها الأساسية، وعصبيتها التى تميزها عن غيرها من الفنون الأدبية، فالرواية عند باختين: ظاهرة متعددة الأساليب والألسنة والأصوات، وتحتوى على عدد من الوحدات اللسانية غير المتجانسة، ففيها الشعر والرسائل والخطب والمذكرات والنارخ، وغير ذلك. كما أنها تحتوى على العديد من الأصوات واللهجات، كأصوات الأطباء والمحامين والعلمين والفلاحين وغير ذلك^(١)، وهذا التنوع اللغوى هو فى حقيقته تنوع أيديولوجى عند باختين، وهذا التنوع يحكمه صوت أو عدة أصوات تقوم بدور التنظيم والتنسيق وتحديد المقاصد، هذا الصوت أو الأصوات هو صوت الراوى أو أصوات الرواة، من ثم كان الخطاب الروائى خطاباً ثنائى الصوت، لأن موضوعه هو الخطابات الأخرى، ولأنه يعبر عن لوائها الشخصيات وعن قواها الكاتب فى وقت واحد، فالراوى فى الرواية ينقل كلام الشخصيات ويلخص أحاديثهم ويصف أفكارهم وأفعالهم ويعبر عنهم، وفى الوقت نفسه يعبر عن أفكار الكاتب ومقاصده، وهذه الثنائية الصوتية هى التى تميز راوى الرواية عن غيره من الرواة .

إن ما أضافه باختين فى سبيل تجديد النوع الروائى هو أنه جعل الرواية تقوم على التعددية الصوتية الموضوعية فى إطار واحد، وأما ما أضافه بالنسبة لتحديد راوى الرواية فإنه قد وصفه بثنائية الصوت، يقول باختين : «إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية، علمية، ودينية... الخ) نظرياً لأن كل جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية،

(١) راجع مقدمة محمد مرادة لوجه كتاب الخطاب الروائى ص ٧ .

وليس من السهل العثور على جنس تعصى واحد لم يسبق له فى يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية^(١).

على أن تحديد باعنتين لمفهوم الرواية وربط قلبها بفكرة التعدد المصطنع لا يتعارض مع التحديدات السابقة لدى فورستر أو إيمان وات، فالرواية نوع أدبى نثرى يتميز بالواقعية وبالطول وبصور المجتمع، بالإضافة إلى كونه قائماً من الناحية الأسلوبية على تعدد الأصوات واللهجات والأشكال، كما أن تحديد باعنتين للراوى بتعددية الصوت لا يتعارض مع الملاحظ التى يضيفها عليه كل من فورستر وإيمان وات، فراوى الرواية نثائى الصوت من ناحية وفردى نفس طويل يميل إلى الإسهاب والتفاصيل، وبخلاف من التركيز نمشياً مع طول الرواية وإسهابها من ناحية أخرى، كما أن راوى الرواية ذو رؤية واقعية، والحقيقة أن تحديد باعنتين للقلب الروائى وللراوى تحديد فنى أسلوبى يقوم على العلاقة التى تربط بين عناصر أساسية فى النص، وليس على جوانب خارجية أو محكمية كما هو الشأن فى التحديدات الأخرى.

لكن ما معنى هذه الثنائية الصوتية التى يتحدث عنها باعنتين؟ وهل هذه السمة تخص راوى الرواية وحده؟ أم هى صفة عامة للفنون السردية جملة؟ إن باعنتين يرى: «أن الموضوع الرئيس الذى يخصص جنس الرواية ويخلق أصانته الأسلوبية هو الإنسان الذى يتكلم وكلامه»^(٢)، فإذا كان موضوع الدراما الأساسى هو الإنسان الذى يفعل فإن موضوع الرواية هو الإنسان الذى يتكلم، وكل إنسان يتكلم فى الرواية يمر من لحظة وأيديولوجية خاصة، من ثم كانت الرواية خليطاً من اللهجات والأيديولوجيات، والراوى ليس إلا أحد المتكلمين فى النص، وله صوته المصغر عن طبقته، لكن الدور الذى يلعبه الراوى يختلف عن الأدوار التى تلعبها سائر الشخصيات، لأن صوت الراوى يقوم بتشخيص الأصوات الأخرى، أو يقوم بنقل كلام الشخصيات الأخرى، أو تقويمه، أو عرضه، ومن ثم فإن صوت الراوى يحمل سمات لحظة هو، ويحمل سمات اللهجات الأخرى فى وقت واحد، يحمل أيديولوجيته وأيديولوجية الشخصيات الأخرى، وهذا ما يطلق عليه باعنتين التهجين الأسلوبى أو الأسلبة، وهى ميزة لا توجد فى الدراما، لأن أحداث الشخصيات فى المسرحية تودى

(١) باعنتين: الخطاب الروائى، ص ٨٨.

(٢) باعنتين: الخطاب الروائى، ص ١٠١.

مباشرة باعتبارها أفعالاً صادرة من الشخصيات، والشخصيات أنفسها بأفعالها وأقوالها لا تعبر عن لمحاتها وأصواتها كشخصيات الرواية، بل تعبر عن المؤلف بطريقة مباشرة، ومن ثم فإنها شبيهة بشخصيات الصورة الشعرية، يقول باختين : «الدراما بمحکم طبيعتها غريبة على تعددية الأصوات، بإمكان الدراما أن تكون متعددة المناهج، لكنها لا تستطيع أن تكون متعددة العوالم، إنها تسمح فقط بنظام واحد للإدراك لا بعدد من النظم»^(١). وكما كانت التعددية الصوتية هي الميزة التي فصلت بين مفهوم الدراما والرواية فإن هذه الميزة أيضاً هي التي ترسم الحدود الفاصلة بين الرواية والشعر، فالشاعر - كما يقول باختين - «محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، ومغلفوظ واحد متلفظ على متولوحه، وعلى الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لفته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهره، وأن يخلص تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة»^(٢)، ثم يقول : «لتحقيق ذلك يخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين»^(٣). وهكذا نرى باختين يفرق بين الخطابين الروائي والشعري بأن الأول توليفي ثنائي الصوت لا يتأصل نوايا الآخرين من اللغة التي يستخدمها، بينما يتأصل الثاني هذه النوايا، فيصير صوت الشاعر أحادي الصوت، بينما صوت الراوي يظل ثالثاً، بعد ذلك ترى أن الراوي في الرواية لا يختلط أو يشبه براوي الدراما أو بصوت الشاعر في الشعر، حتى لو كان الشعر نفسه موضوعاً تصويرياً يحتوي على شخصيات .

أما عن الفرق بين راوي الرواية وراوي القصة القصيرة فتوقف على تحديد الفارق بين قاليهما .

قالب القصة القصيرة والراوي :

وإذا كان النقاد قد وحدوا صعوبة في تحديد قالب دقيق للرواية بمفهومها الحديث فإنهم قد وحدوا الصعوبة نفسها في تحديد مفهوم لقالب للقصة القصيرة، فهذا «ف. شلوفسكي» الناقد الشكلي الروسي يقول : «يجب أن أعترف في بداية هذا الفصل وقبل كل شيء أنني لم أعتز بعد على تعريف للقصة القصيرة»^(٤) .

(١) باختين : شعرة دوستوفسكي ص ٥٠ .

(٢) باختين : الخطاب الروائي ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٦ .

(٤) ف. شلوفسكي : بناء القصة القصيرة والرواية في نظرية المنهج الشكلي ص ١٢٢ .

وهذا ناقد عربي يصرح بأن النقاد لم يدركوا الحد الفاصل بين مصطلحي الرواية والقصة القصيرة حتى الآن، يقول الدكتور الطاهر مكى: «لم يتحدد بعد بدقة لا في أذهان القراء ولا حتى النقاد الفصل بين المصطلحين»^(١)، ويعتمد الباحثون الذين يتصدون لتحديد مفهوم محدد للقصة القصيرة عادة على عبارة كتبها الفصاح الأمريكي «إدجار آلان بو» في معرض تحليله لأعمال هوترن القصصية، وذكر فيها أن القصة القصيرة «قطعة قصيرة من السرد الثرى تستغرق قراءتها ما بين نصف ساعة إلى الساعة أو الساعتين على أكثر تقدير، وتسمى في يحمل عناصرها وتفاصيلها إلى إحداث أثر موحد في نفس القارئ، وذلك عن طريق الاقتصاد في انتقاء المادة والأحداث وانتظامها في تشكيل فني دقيق صارم»^(٢)، ونلاحظ أن هذا التعريف الذي ينسب لإدجار آلان بو يجعل القصة القصيرة محدودة بأربعة حدود هي: القصير، والتركيز، وإحكام البناء، ووحدة الانقطاع، وعندما تذكر كلمة القصر في مجال تحديد القصة القصيرة فلأنما يراد موازنتها بالرواية، وقد سبق أن قلنا أن فورسبر يجعل الحد الفاصل بينهما ٥٠.٠٠٠ حين ألف كلمة، ما زاد عليها فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصيرة، وهذا إدجار آلان بو يحددنا بزمان القراءة فما زاد عن نصف الساعة أو الساعة فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصيرة، أما هنري جيمس فيرى أن حجم القصة القصيرة يدورح بين ستة آلاف ولثمانية آلاف كلمة^(٣)، لكن تحديد القوالب الأدبية بهذه الطريقة غير مفيد لأن الفن الأدبي - كما يقول إيمان ريد - لا يحسب حساباً^(٤)، ولأن بعض الكتاب قد كتبوا قصصاً قصيرة وروايات في حجم واحد، فقد كتب سارجيون - كما يقول إيمان ريد - قصة قصيرة في ٣٢.٠٠٠ كلمة، وكتب رواية في الحجم نفسه^(٥) «ليست المعزة إذن بحجم النص القصصى، بل بشيء آخر يصنع قالب القصة القصيرة ويفرق بينه وبين قالب الرواية، ولن يكون هذا الشيء بعيداً عن الراوى، إنه زاوية الرؤية التي هي جزء من تكوين الراوى، وقد غفل النقاد عنها فلم ينتبهوا إلى دورها في تحديد قالبى القصة القصيرة والرواية، بل تنبهوا إلى

(١) د. الطاهر مكى «القصة القصيرة دراسات وتحارمات» ص ٨٣ .

(٢) نهاد صليحة : ملطمة « نوبة حرامه ونفس أسرى مركز الأمراء للوحة وفنر ١٩٩٠ ص ٧ .

(٣) إيمان ريد : القصة القصيرة ط الميلة للصغيرة العمة للكتاب ١٩٩٠ ص ٢٥ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٥ .

(٥) المرجع السابق ص ٢٦ .

شيء، ملتبس بها وناشئ عنها، وهو الموضوع، فقالوا إن موضوع الرواية أطول من موضوع القصة القصيرة، - بعرف النظر عن الطول الذي يستغرقه النص المكتوب في كل منهما - وقالوا إن القصة القصيرة «تقدم شريحة من تجارب الحياة في حين أن الرواية تبني حول أزمة»^(١)، وقالوا إن القصة القصيرة «تقل سلسلة معدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف»^(٢)، بينما تحتوي الرواية على سلسلة كبيرة من الأحداث والأشخاص، وأن الرواية «تصور النهر من المنبع إلى المصب أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر»^(٣).

ومثل النقاد في ذلك كمثل راكب القطار الذي يتوهم أن الأشجار على جانبي الطريق هي التي تجري إلى الخلف، فكير الموضوع أو صفره إنما ينشأ من حقيقة من اتساع المنظور أو ضيقه، أو من اقتراب زاوية الرؤية أو ابتعادها، أي من طبيعة الراوي نفسه، فكلما اقتربت العين الراصة من المادة المصورة قلت المساحة المصورة وتضخمت الجزئيات، وكلما ابتعدت عنها زادت المساحة وتضاخت الجزئيات.

ولقد أشار «فرانك أكرنور» في بحثه القيم عن القصة القصيرة إلى ذلك فقال : «إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساساً ليس فرقاً في الطول، إنه فرق بين القصص الخائلي والقصص الطبيعي»^(٤)، ويمرر علوس عن القصة القصيرة وتطبيق الفن الروائي إلى نوع الإنسان المتحدث فيهما، أي إلى الصوت الذي نغتنه هذه وتلك «فالإنسان في الرواية - كما يقول - مصور على أنه حيوان اجتماعي يعيش في جماعة، بينما يصور الإنسان في القصة القصيرة على أنه صوت رومانتيكي مبوح ممزول ينكفي على ذاته»^(٥)، ولذلك فإنه أطلق عبارة «الصوت المفرد» في عنوان كتابه دليلاً على أحادية صوت القصة القصيرة وانفراده.

وإذا عدنا إلى حديث باحثين الذي تحدث فيه عن طبيعة الرواية ذات الطابع التولييفي، وطبيعة راويها ذي الصوت الخائلي المزوج، فإننا يمكن أن نتبعه بقول (إيجنباوم) الناقد الشكلي الروسي في معرض تقريبه بين الرواية والقصة

(١) ينسب إيان ريد هذا التفريل لـ «دوت كلينمان» إيان ريد : القصة القصيرة ص ٢١.

(٢) ماري لويز بارت : كلمة القصيرة بين الطول والقصير، فصول ٢٠٠ العدد الرابع سنة ١٩٨٢ ص ٤٨.

(٣) ريموند ريدى : فن القصة مكتبة الأمل للسرعة ص ٩١٤.

(٤) فرانك أكرنور : الصوت للفرد ص ٢٢.

(٥) المرجع السابق ص ١٦.

(٦) إيجنباوم : حول نظرية الشعر في معرض الشكليتين الروس ص ١١٢.

القصة: «الرواية هي شكل تلفيقي أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي وبدئي»^(١).
 نخلص من ذلك إلى أن الفارق بين القصة القصيرة والرواية ليس فارقاً في الطول -
 أي طول النص - بل هو فارق في طبيعة الفن نفسه وفي الراوي، فالنص الروائي هو
 فن تلفيقي يجمع بين أساليب وقوالب متعددة، وآراء متناقضة، بينما القصة القصيرة
 أحادي يعتمد على صوت واحد قريب من العالم المصور، ومن ثم فإن القصة القصيرة
 فن قريب من الشعر - حسب تحديد باعنتين للشعر، وتحلى راويها بما يتحلى به
 الصوت الشعري الغنائي من تركيز وقصد للهدف، وإحكام للبناء، ولذلك فإن إختيار
 يقول: «إن القصة القصيرة تقرب كثيراً من النمط المثالي الذي هو القصيدة فهي تقوم
 بنفس دور هذه الأخيرة، لكن في مجالها الخاص بمجال الشعر»^(٢)، راوي الرواية - إذن -
 يتميز بثلاثة الصوت، وراوي القصة القصيرة يتميز بأحادية الصوت، ووجود هذا
 الراوي أو ذاك هو الذي يكسب عن قالب النص، لكن وجود الأول يرتبط بعالم
 متسع الأرجاء متضارب المشارب والروى، ووجود الثاني يرتبط بنسبته من عالم
 محدود ومنظور إليه عن قرب، العالم الأول هو الذي فرض هذه الرؤية أما الرؤية في
 العالم الثاني فهي التي صنعت العالم، ومن ثم فإن عالم القصة القصيرة عبارة عن صورة
 مركزة موحية مثل الصورة الشعرية في القصيدة الغنائية، وصوت الراوي فيها كصوت
 الشاعر، بخلاف العالم الروائي الذي هو حياة ممتدة متضاربة اللهجات والأفكار .

ثانياً : الراوي والبناء الفني

ومثلما كان الراوي الثاني الصوت مرتبطاً بقالب الرواية ذي الطابع التلفيقي،
 وكان الراوي الأحادي الصوت مرتبطاً بقالب القصة القصيرة ذي الطابع الأحادي
 الفردي فإن كل نوع من أنواع الرواة الذين سبق ذكرهم في الفصل السابق يرتبط
 ببناء فني خاص، لكن هذه الأبنية الناشئة من تنوع الرواة لم تصل بعد إلى درجة
 القوالب الأدبية، فهي مجرد تكوينات حنينية لقوالب ما تزال في طور التحلق، وما تزال
 مجرد تنويعات بنائية وقوالب وعبارات أسلوبية لأي كاتب أن يستعملها مستقلة أو
 منترجة في نص واحد أو في نصوص مختلفة .

وتأثير نوع الراوي في بناء النص القصصي ذو الاتجاهين: الأول : تأثيره في التركيب
 السردى للعالم الذي تعرضه القصة أو الرواية. والثاني : تأثيره في الأسلوب اللغوي

(١) المرجع السابق ص ١١٦ .

المستخدم في العرض، وهما معاً يشكلان البناء الفني للنص، ويقصد بالتركيب السردى طريقة العرض التي يقدم بها الكاتب قصته أو روايته، وكيفية تركيب الأحداث والشخصيات، وماذا يحذف منها وماذا يقي، وماذا يقدم، وماذا يؤخر، والنطق الذي يستعمله في الدلالة، إلى غير ذلك .

أما الأسلوب اللغوي فالمقصود منه رصد الخصائص الأسلوبية التي تصاحب وجود كل نوع من أنواع الرواية، فتوجد بوجودها وتختفي باختفائها، حتى أصبحت سمات هذا النوع من الراوى أو ذلك، وعلامة على وجوده، وليس معنى ذلك أن كل قصة لابد أن تستغل بنوع واحد من الرواية حتى تستغل بطريقة خاصة في البناء والأسلوب، فالقصة الواحدة قد تحتوي على أكثر من نوع، لكننا نذهب إلى أن كل نوع من الرواية له طريقة خاصة في العرض، وله أسلوب بلامه، سواء أوجد هذا الراوى منفرداً أم كان متمزجاً بأنواع أخرى، وفي حالة امتزاجه فإن خصائصه البنائية والأسلوبية تختلط بالخصائص الأخرى، لكنها تكون أكثر وضوحاً إذا استقلت، أو كان لها الغلبة في النص، وفيما يلي نماذج تبين ارتباط نوع الراوى بنوع البناء الفني في النصوص القصصية .

١ - البناء الموطر المتزوج وعلاقته بالراوى القاهر الذى يحدد مصافح معارله :

يقصد بالبناء الموطر احتواء القصة على مستويين من القصص : مستوى السرد الذى يقع فيه الراوى، ثم مستوى الأحداث، ويكون المستوى الأول بمثابة المدخل أو الملحق أو الإطار بالنسبة للمستوى الثانى .

ونماذج هذا النوع من البناء كثيرة جداً في القصص العربية، سواء أكانت قصصاً قصيرة أم روايات طويلة، وتتوزع الأساليب المستعملة مع هذا البناء تنوعاً كبيراً، فمرة تأتى السرد مع بأسلوب التقارير السردية، ومرة بالأسلوب المباشر، ومرة ثالثة بالأسلوب غير المباشر، تبعاً لأقواب الراوى من الأحداث، ومرة يكون الخطاب بضمير القائب، ومرة بضمير المتكلم، فمن نماذج البناء الموطر الذى يستخدم معه التقرير السردى وضمير القائب الفقرة التالية المختارة من رواية «عرس الزين» للطيب صالح والتي يقول فيها :

«يولد الأطفال يستقبلون الحياة بالصريخ، هذا هو المعروف ولكن يروى أن الزين والمهدة على أمه والنساء اللامى حضرن ولادتها، أول ما مس الأرض انفجر ضاحكاً، وظل هكذا طول حياته، كبر وليس في فيه غمر سنين، واحدة في فكه

الأعلى وواحدة في فكه الأسفل، وأمه تقول أن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ، ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزبارة قريبات لها، فمرا عند مغيب الشمس على عراة يشاع أنها مسكونة، وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يربح كمن به حمى، ثم صرخ، وبعدها لزم الفراش أياماً، ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت إلا واحدة في فكه الأعلى وأخرى في فكه الأسفل» (١).

يقف الراوى في هذه الفقرة عداً الجال الزمانى والمكانى والفكرى للشخصيات، ويقف القارئ تبعاً لذلك بجانب الراوى، فالشخصيات لها عالمها والراوى له عالمه أيضاً، وكل فعل من أفعال النص له فاعلان الأول الشخصية الفاعلة بمحدثه والثانى الراوى الذى يقوله أو يخبر عنه، وقد لى النص بحجة أخرى إذ لا ينقل الراوى ما يراه هو مباشرة بل ينقل كلام آخرين لهم رؤيتهم الخاصة للأحداث - وذلك إلى جانب رؤيته الخاصة بالطبع - ومن ثم يصبح لبعض الأحداث المروية روايان، هما : أم الزين وسائر النسوة المحيطات بها، ثم الراوى نفسه الذى ينقل روايتهم ويقومها، ويكشف كلامه عنها أنه لا يتفق فى كلامهم، أو كلامها، وبذلك فإن بناء السرد يقوم على ثلاث مراحل، أو ثلاثة درجات، الأولى درجة الراوى الأول، والثانية درجة الرواة المشاركين نحو الموثوق منهم، ثم تأتى المرحلة الثالثة لتكشف عن الشخصيات الفاعلة نفسها، وبذلك فإن كل حدث من أحداث الرواية يكون له فاعل أصلى وغالب ما يكون الزين نفسه، وله فاعل آخر يصوغ هذا الحدث صياغة كلامية بطريقة صادقة أو مشكوكاً فيها، وغالباً ما يكون فاعل ذلك هو أم الزين، ثم يأتى فاعله الثالث والأخير وهو الراوى، وكل ما يفعله الراوى، هو أن ينقل كلام أم الزين ثم يقوم به رؤيته المعارية السوية .

والأساليب التى يستخدمها الطيب صالح فى هذه الفقرة تتراوح بين التقرير السردى للأفعال وللأحداث، والأسلوب غير المباشر، وأخيراً الأسلوب المباشر، وهذه الأساليب الثلاثة توافق الراوى الظاهر وتلائمه .

على أن البناء الموطر التدرج قد يأتى بطريقة أخرى مع الراوى الظاهر الذى يحدد مصادر معارفه، وهذه الطريقة الثانية لا تعتمد على إظهار عدم الثقة فى الراوى الوسيط كما فعلت الطريقة الأولى فى عرس الزين، ومن ثم فإنها لا تعتمد مثلها على

(١) الطيب صالح : عرس الزين ط دار العودة . بيروت سنة ١٩٨٨ ص ١١ .

المفارقة في سرد الأحداث، بل تقوم على تقنية أخرى وهي التمثيل، فالراوي الأول والراوي الوسيط في هذه الطريقة الجديدة يلبسان قميص راوي الحديث الشريف الثقة الضابط، فيتشبهان به في طريقة روايته وفي عنقته سنده. وسبح نموذج لذلك المقامات والقصاص التي نسجت على منوالها، فالويلحي في حديث عيسى بن هشام يقول: «حدثنا عيسى بن هشام قال: رأيت في المنام كأنني في صحراء الإمام»^(١)... إلخ فالراوي هنا ينقل الخبر المروي عن راوٍ آخر ثقة، ومن ثم فإن الرواية تمر بثلاث مراحل وتتخذ ثلاثة أطر، وتعتمد على تقليد الرواية التاريخية التي تحرى الصدق، وقد باتى تدرج البناء مع هذا النوع من الراوي بطريقة ساحرة، إذ قد يكون تفحص الراوي لشخصية المحدث لا على سبيل التقليد المباشر، بل على سبيل تقليد التقليد، فقد أصبحت الطريقة التي يتشبه فيها رواة الأعمال الأدبية الخيالون بالرواة التاريخيين تراثاً أدبياً يمثّل في المقامات والسمر الشعبية وحكايات العشاق، ثم جاءت القصص الحديثة بطريقة جديدة تستلهم فيها هذه التقنية القديمة استخداماً جديداً وتوظفها وظيفاً جديدة، مثال ذلك قصة حكاية «معروف الخفيرو والرامي الفقير» التي كتبها الدكتور طه وادي، أثر إصدار إحدى المحاكم في القاهرة حكماً بمصادرة ألف ليلة وليلة، وجعلها على غمط ألف ليلة من حيث بناؤها، ومن حيث غمط روايتها، غير أن الراوي فيها له وظيفة أخرى غمرو وظيفة شهرزاد، فالراوي فيها مجرد دليل يسيال بعين السمرية من حكم المحكمة ومن العصر الذي شهد هذا الحكم، يقول: «قال الراوي... وحيث أني - يا سادة يا كرام - واحد من الذين أدركتهم حرفة الأدب، وهواية قرص الكتب، وقد وجدت بعد التحري والتنقيب، والبحث والتحرير، في إحدى مزائن «الكتب مائة» السلطانية في حي باب الخلق بعض صحف مخطوطة، بخط من الحرير مربوطة، فأخذت على الفور - أحاول فك أسرارها، وتحقيق رسمها إلى أن وفقتي الله سبحانه إلى ذلك.

لكني - بعد التحقيق والمطالعة - اكتشفت أن هذه الفصلة، تعد تكملة لكتاب «ألف ليلة وليلة» فوجدت أنه من باب الأمانة وإتقان السلامة يلزم التنويه ورد القفل إلى ذويه، راجعاً أن يلحقها أصحاب الأمر والنهي والجزم والنفي إلى الكتاب سالف الذكر، حتى يجري عليها ما يجري عليه وسبحان من له الأمر وإليه^(٢).

(١) عبد الويلحي: حديث عيسى بن هشام ط ١٢٣ ص ٣.

(٢) طه وادي: حكاية الليل والطريق، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ ص ١٦، ص ١٧.

٢ - البناء الموطر غير المتلوج وعلاقته بالراوي الظاهر الذى لا يحدد مصادر معارله

القصة التى تبنى بناء موطراً غير متلوج تحتوى على مستويين فقط، بل على موقعين: موقع الراوى، وموقع الشخصيات، والموقع الأول إطار للموقع الثانى، ومداخل يمكن القارئ من الولوج إليه، ويساعده فى الحكم عليه، والموقع الأول هو الميزان الذى تقاس به قيمة الموقع الثانى، ومدى انحرافه أو سوءه، وهنا البناء الفنى أكثر الأبنية شيوعاً، وأوسعها انتشاراً، لأنه نوع بسيط لا عمق فيه ولا تعقيد، إذ يبدو وجه الراوى أمام القارئ ثم يقوم هذا الراوى بحكاية القصة وتوصيل جزئياتها إلى القارئ .
والذى يصنع هذا النوع من البناء إنما هو الراوى الظاهر، فهو مرتبط به، ومقنن بوجوده ومتنوع حسب تنوعه.

فمن الراوى الظاهر ذلك الراوى الذى لا يشر من قريب أو من بعيد إلى المصدر الذى استقى منه معرفته بما يرويه، فهو يقص، لكنه لا يوثق ما يحكيه، وهو يستعمل تقنيات القص ولا يستعمل تقنيات التوثيق، وهذا هو الفرق بينه وبين الراوى الظاهر الذى يحرص على تحديد مصادر معارفه، فالراوي الأول يستعمل تقنية واحدة هي القص أو الحكى، أما الثانى فيستعمل تقنيتين هما، القص والتوثيق .

ونحن هنا نتحدث عن الراوى الأول، ذلك الراوى الذى يعمل بناء القصة موطراً فحسب، وهو رغم بساطته يتنوع تنوعاً كبيراً، ويستعمل بطرق متعددة تبعاً للأساليب التى يهرع فيها القاص .

ومن نماذج هذا النوع، ذلك النمط التقليدى الذى يسر عليه أكثر الكتاب، وهو النوع القائم على سرد الأحداث بأسلوب التاريخ أو التقرير الصحفى، مثال ذلك قول يوسف القعيد فى قصة: «فى الأسبوع سبعة أيام»: «مخرج الخفير من حجرة التليفون، حرك يديه أمام وجهه، دافعاً بهما المراء، بحمفاً به حبات عرق نبت فوق جبهته ورغم برودة الجو، انجه إلى دوار العملة فى الناحية الأخرى من الواحة الواسعة. أكدت خطواته أهمية وعطوارة ما تحمله السماء، لونها بنفسى وسحب الخريف البنية اللون مشرشرة الحواشى والحدود. داخل دوار العملة عند مروره على التزينة صافح وجهه هواء بارد مشبع برائحة البهايم والخبز»^(١). فى هذا النص نجد عالمين:

(١) يوسف القعيد: «فى الأسبوع سبعة أيام». ط. طبعة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ ص ٦ .

عالم الراوى وعالم آخر يقع فيه الخفي وحجرة التليفون ودوار العمدة، وهواء القرية المشيع بالروائح المختلفة، وهذا العالم الثانى مرئى بواسطة الراوى الذى يقع فى العالم الأول، ولا يصرح الراوى بالطريقة التى حصل بها على المعلومات التى يرويها، لكنه عن طريق هذه الرؤية الثابتة يقوم هذا العالم ويصفه ويحدد موقفه منه .

هناك طريقة أخرى لهذا النوع من البناء، وهى تلك الطريقة التى لا يصرح فيها الراوى بمصادر معرفته، لكن أسلوبه ينبع عن مصدرها، وذلك مثل القصص التى يرويها أبطالها بعد انتهاء الأحداث، فرواية الأيام لطف حسين مثلاً يرويها صاحبها ويتخذ لنفسه موقعاً خارج موقع الأحداث، مما يجعلها ذات بناء موطن يحتوى على دهليز يقف فيه الراوى طه حسين الأديب، ويحتوى يقف فيه طه حسين العصى، وبالمثل فإن أكثر قصص الرحلات والمذكرات الشخصية والاعترافات تقوم على هذا البناء، وترتبط بهذا الراوى .

٣- البناء الرواى وعلاقته بالرواى غير الظاهر :

عندما يستقر الراوى ترتفع أصوات الشخصيات، وتتدفق أفعالها بعفويتها أفعالاً منظورة لا محكية، وينصب الاهتمام على الصراع وليس على كيفية حكي الأفعال، فالمشاهدة تنفى عن الحكى وعن التوثيق معاً، لكن الفن القصصى لا يمكنه أن يعرض الأحداث كما تعرضها المسرحيات، ومن ثم لا يمكنه الاستغناء عن الراوى تماماً، بل يجعله مستقراً حيناً وظاهراً حيناً آخر، لكن استاره فى أكثر المواضع يكسب القصة أو الرواية مسحة مسرحية درامية، تمكن الكاتب من الإبطاء بالأحداث، ومن حصرها فى مواضع محدودة، ومن الكشف الدقيق عن جوانب المكان الذى تقع فيه، ومن تركيز الحادثة، وتخليها عن طريق استعصام الأسلوب المسرحى فى الدلالة، حيث تطفئ فيها الأفعال والحوادث، أى أن الأحداث تتحول إلى مشاهد داخلية أو خارجية، والأساليب الغالبة على مثل هذه القصص هى الأسلوب الحر المباشر، ثم الأسلوب المباشر، ثم الأسلوب الحر غير المباشر، أى على غلبة الحوار، والحوار قفل، مثال ذلك هذا المقطع من قصة (الزبارة) لزهير الشايب والذى يقول فيه :

- سمك؟

- بمحمد عبد السميع راضى بإعادة اليه ؟

- طلباتك يا بمحمد ؟

- السر يا فتد نمرة وغطاء.

- عندك أولاد؟

- خمسة يا سعادة البه. كلهم إن شاء الله عظم في عخدمة الحكومة.

- خمسة! ما شاء الله..

- لكن...

- هه؟

- قل يا مجاهد. قل يا بطل

- محمود أصغرهم مريض يا سعادة البه.

- مريض يحتاج في الحال.

- يا سعادة المحافظ هذا الخفير قبض على عشرين حادث سرقة في أقل من شهر.

- صحيح كلام الضابط يا مجاهد؟

- تكلم يا مجاهد ولا تخجل هذه فرصتك.

- ... وأسك حادثة قتل في شهر حركته ومن قبل أن تقع.

- لا يوجد في الدنيا كلها خفير بهذا الشكل، يزاد مرتبه جنبها كاملاً^(١).

هذا النص ليس إلا جزءاً من قصة قصيرة وهو يمثل مشهداً دراسياً حوارياً ثابتاً تأتي فيه الكلمات لتحل محل الأفعال، بل لتكون هي نفسها أفعالاً معروضة، أما ما يحيط بأمثال هذه المشاهد فقد يكون تقارير وصفية ظاهرية تشبه التوجيهات التي يكتبها كاتب المسرحية في ثنايا المقاطع الخوارية، كأبن يقول معللاً: وقال (في حدة وغضب) أو وقال (في هدوء) لكن النص السابق ينعكس في فقرات باطنية تكشف عن متولوج معارضي يصدر عن الراوي نفسه، وليس عن الشخصية التي يدور الكلام حولها، وإن كان يصرر الأفكار والتأملات التي تغل في عقل مجاهد، الشخصية الرئيسة في القصة يقول: «كم ستكون المكافأة يا ترى؟ عشرة جنبات خمسة عشر؟ ربما عشرين، المدير والضابط يحيطان به، انتباه يا مجاهد وصورة تلتقطه امرأته تزغرد من الفرحه ليس هكذا يا امراه لا يصح هذا أمام المحافظ...»^(٢).

ومن سمات هذا البناء الدرامي أنه يمكن من رؤية الأشياء من عدة زوايا وليس من زاوية الراوي فحسب، فكل الشخصيات لها الحق في الرؤية وفي التقويم، كما أن كل

(١) مجلة القصة العدد ٢٩ يوليو سنة ١٩٨١ ص ٢٤ .

(٢) المرجع السابق .

حادثة وكل شئ قد يصبح له لدى كل شخصية مظهران، أحدهما خارجي، والآخر داخلي، فنبدو لنا الأشياء وهي مرئية من خلال أعين الشخصيات ومن خلال أنفسها أيضاً .

٤- البناء المفكك وعلاقته بالراوي العليم المنقح

عندما يتدخل الراوي في نسيج الأحداث، ليعرض فكرة من أفكاره، أو ليدعو إلى منحى معين أوليفند مذهباً فإن عمله ذلك ينكس بناء العمل الأدبي من الناحية الفنية، فالبناء الفني لا يتحقق له الإحكام في ظل هذا الراوي المسيطر الفضول، بل في ظل الراوي المحايد، أو الراوي غير العليم، أو الراوي المستر، لأن أمثال هؤلاء الرواة يتحرون الحرية أمام عناصر القصة كي تنمو دون قيود، حتى تكتمل الحكمة، دون أن يكون بين طياتها أية عناصر دسيلية، أو محسوسة لأهداف أخرى غير الحكمة، وكل جزئية تعمل على صياغة هذه الغاية الفنية، وتشارك في صنعها، حتى تصبح القصة مثل الحرم الذي يشارك كل حجر من أحجاره في توازنه وفي انتصابه على هذه الهيئة التي لا فضول فيها .

على أن الكتاب أحياناً يعتمدون على هذا الراوي المنقح، ويضحون بالبناء المحكم في الروايات السياسية، والروايات الدينية والأخلاقية أو الإصلاحية خاصة، لأن الغاية التي ينشئوننها في هذه الروايات تدور عندهم كل وسيلة، فهم لا يعمدون إلى إنشاء روايات جميلة فنية، بل يعمدون إلى الدعوة إلى مذهبهم، ومن ثم نرى الراوي يمزق إهاب البناء، فيتحدث عن السياسة، أو عن الأخلاق، أو عن أى شئ آخر، ونراه يستطرد في سرد الأحداث، فيذكر أحداثاً ربما لا يكون بينها وبين الأحداث الروائية أية علاقة بنائية، لأن الرحلة التي يعتمد عليها النص حينئذ وحدة غرضية تصب كلها في هدف غير فني، وهو الهدف السياسي أو الأخلاقي الذي أرادته الكاتب، لذلك فإننا نجد في صلب هذه الروايات عطاءً وأحداثاً مطولة ومواعظ ونصائح وحكمًا ومعلومات جغرافية وتاريخية لا يتطلبها بناء النص من الناحية الفنية، وذلك مثل الخطاب والرسائل التي تحدثت عن حقوق المرأة في رواية (حواء بلا آدم) لمحمود طاهر لاشين، ومثل الصفحات الكثيرة التي تحدثت عن جمال الريف في رواية زينب) لمحمد حسين هيكل، وكما أن الراوي المنقح يسمح لنفسه بتعزيق البناء الفني للقصة فإنه يسمح للشخصيات بذلك أيضاً، بل يحرم الشخصيات على فعل ذلك، ويعملها فوق ما تطق، ويقول على لسانها ما لا ينبغي لسانها أن يقوله، فيعمل الفلاحة

حكيمه، والمخادمة فيلسوفة، والأمى سياسياً، كما هو الشأن في أكثر الروايات ذات الطابع الاشتراكي.

ولا يكتفى الراوى المنقح بهذا فحسب، بل يتدخل في البناء السردى نفسه ويحوّله إلى بناء وعظي، والبناء الوعظي كما هو معروف في القصص الوعظية يعتمد على صياغة العبارة، أى على الهيكل الذى يقوم فى أكثر الأحيان على الفحصة التى تحمل بالشخصية التى يتعاطف معها أو على الغبطة التى تتأبنا من اندحار الشخصية الشريرة أو القضاء عليها، ومن ثم يتحول الصراع فى القصة الوعظية إلى نزاع بين أنصار منبهين: أحدهما خير والآخر شرير، وكلا المنبهين يشتمل على نماذج حامدة غير مرنة لا تغور ما تؤمن به، ولا تقبل الحوار أو التفاوض لأنه صراع بين المؤمنين بالمبادئ التى يمتثلها الراوى وبين الكافرين بها، واللفة المستعملة فى الروايات التى يوجد فيها هذا الراوى لفة تقويمية ذات قيمة، تكثر فيها الأوصاف والألقاب والمبالغات والمقالب اللغوية الجاهزة.

٥- البناء المحكم والراوى المحايد

هذا الراوى عكس الراوى السابق، لأنه يلق من الأحداث موقفاً محايداً أو يتخفى عن الأحداث، أو يظهر نفسه وكأنه أقل معرفة من الشخصيات نفسها، وهذا النوع خائباً ما يصاحبه البناء المحكم، لأن الأحداث تترك حرة كى تنمو نمواً طبيعياً وواقعياً دون تدخل من الراوى، ودون أى تأثير على مجرياتها، إلا إذا كانت القصة نفسها ذات أسلوب تبصيري أو رمزي أو من قصص الخيال العلمى، المهم أن الراوى المحايد يلائم البناء المحكم أكثر مما يلائم غيره، وقد تمثل ذلك فى روايات نجيب محفوظ، وفى الروايات ذات الطابع الدرامى.

وميزة البناء المحكم أنه يجعل النص حتمالاً أوجه، يترك الحرية الكاملة للقارئ كى ينظر إلى الوجه الذى يلائم فى النص، ويلبس النص التفسير الذى يراه، دون قيد أو مصادرة، فيبدو النص المحكم دائرياً الأوجه بل غير محدود الدلالة، لكن البناء الفنى المفكك صفة تسلطة بتقيد القارئ فيها بتمهيد الراوى الذى يحاول أن يحاصره ويفرض عليه وجهة نظره بطريقة مباشرة، وليس معنى ذلك أن البناء المحكم يخلو من الرسالة التى يضمنها المؤلف مقاصده، لكن البناء المحكم وحده كفيل بتحويل الصورة التى صنعها المؤلف لحال المقصد إلى لوحة ذات وجهه يندد وجهه الحقيقة.

وتختلف أساليب الكتاب اختلافاً يائاً فى صياغة هذا البناء المحكم، فبعض الكتاب ينزع من قلب الراوى حبه وبغضه، ويلب نمصه أو تمجذه، فيحمله فاطر اللغة والفكر، يجعله كما يقول نجيب محفوظ عن كمال صورة نجيب محفوظ فى الثلاثة : «لا هو بارد ولا هو حار»^(١). وهذا الراوى ينقل الأحداث ويصف التفاصيل الدقيقة للأماكن وصفاً يعمل على استحضارها فى ذهن القارئ، ويتبع سلوكيات الشخصيات بوصفها كائنات حية عاقلة تتصارع أمام عالم موضوعى محاذ مراقب سلوكياتها ويرصد كما يرصد عالم الحيوانات سلوكيات الفيران، لكن ملاحظات الراوى تعمل على خلق شخصيات لها استقلالها الذاتى والفكرى، ولها خصوصياتها النفسية، ولها ديناميكيتها التى تجعلها قادرة على التطور الذاتى والتفاعل الحر مع الحياة، وهذا هو أسلوب نجيب محفوظ فى الثلاثة، وهو أسلوب يختلف عن أسلوب المورخ المهادى، لأن المورخ ينقل أحداثاً، أما الراوى المهادى فيصنع أفعالاً، وهناك فرق بين الحدث والفعل، فالحدث مجرد واقعة حدثت أو تحدث فى مكان أو زمان معين أما الفعل فهو سلوك صادر عن شخص حى له دوافعه المادية والمعنوية وله أسبابه ونتائجه، والحدث جزء متور من الواقع المعيش، أما الفعل فهو صورة فنية حية أكثر حياة من الواقع المعيش نفسه.

يستعمل نجيب محفوظ هذا الأسلوب فى إحياء الشخصيات، ثم يدركها تتصارع مع الزمان، فيصيرها حياً بعد أمم، لكنها فى صراعها مع الزمان ومع ذاتها ومع العالم المحيط بها تكون حلقة حياتية كاملة الاستدارة، أو تكون بنية محكمة تقف الولادة فيها فى مواجهه الموت، وتقف الشيخوخة فى مواجهه الشباب، والقوة فى مواجهه الضعف، والخير فى مواجهه الشر، حتى تتحول الرواية إلى معروفة موسيقية متناغمة ومتوازنة تتحمل كل عنصر منها قسطاً من البنية الكلية النامية والثى تبدل تلقائياً كما تبدل خلايا الجسم الحى .

وبعض من الكتاب لا يصنع صنيع نجيب محفوظ فى ثلاثيته فلا يجعل الراوى محايداً فقط، بل يحاول إخفاء صورته حتى يكون أكثر حياداً، ومن ثم تبرز الأفعال والأفكار والأقوال فى صورة شبيهة بالأسلوب المشهدى أو المسرحى، وهو المعروف بالبناء الدرامى، والبناء الدرامى بطبيعته بناء محكم، إذ تتحول القصة إلى مشهد أو مجموعة من

(١) نجيب محفوظ : السكرية ص ٢٥٠ .

المشاهد .

وهذا البناء المشهدي المحكم قد يعمل على اعتماد القصة على التمثيل أو المحاكاة بوصفها أسلوباً لإبراز الدلالة، وهذا هو أسلوب الدراما، ففي الدراما قد تعبر ساعتان من التمثيل عن حياة قد تمتد عدة أيام، وبالمثل فإن المشهد الذي قد يستغرق صفحة واحدة أو يكسب على أنه تم في جلسة واحدة قد يرسم صوره لحياة تستغرق زماناً كبيراً. وليس هذا نوعاً من البناء الموثر الذي سبق الحديث عنه، لأن التأطير هناك داخل النص، أما الازدواجية هنا فناتجة من تلازم النال والدلول، ومن تشابه الصورة والأصل، ومن التقابل بين الحياة عندما تكون معيشة وعندما تكون مصورة في لوحة فنية .

وهناك طريقة ثالثة يستعملها الكتاب في تحييد الراوى وصناعة بناء رواىي محكم، وهى طريقة الشهادات، فالكاتب لا يروى القصة بل يجعلها بمسوعة من التقارير والوثائق والشهادات التى يكتبها أناس مشاركون فى الأحداث، أو يكتبها شهود عليها، وذلك مثلما فى رواية الزينى بركات لجمال الغيطانى، فجمال الغيطانى لا يروى القصة بل يخصص جزءاً على أنه تقرير ترائى مكتوب بقلم الرحالة الإيطالى فياسكونتى حاتى سلال شهر أغسطس سنة ١٥١٧ ميلادية، ثم ينقل أجزاء أخرى على شكل كتب التاريخ والمراسيم السلطانية ونداءات الطوائف، ومن مجموع هذه الأجزاء يتكون بناء الرواية، ويكون علم الراوى فى الرواية لا يزيد على علم القارئ الذى يرقب صدور التقارير والنداءات وتواتر الوقائع .

ثالثاً : الراوى وأثره فى الأسلوب :

يمكن البحث عن علاقة الراوى بالأسلوب المستعمل فى القصص فى ثلاثة محاور :
المات الرواية، والموقع، والصيغة :

١ - تأثير المات الرواية فى لغة السرد

عندما يروى لك أحد الناس حوراً فإن اللغة التى يستعملها سوف تختلف عن لغة إنسان آخر يروى لك الخبر نفسه، وذلك لأن كل إنسان له قاموس لغوى خاص، وله طريقه خاصة فى تركيب الجمل وترتيبها، تبعاً لاختلاف القدرات واختلاف التعليم والثقافة، والمهنة، والطبقة الاجتماعية، وغير ذلك من المؤثرات .

وفى مجال الرواية الفنية للقصص والروايات نلاحظ ذلك بوضوح، وبخاصة فى

الروايات التي يتعدد فيها الرواة، فذات الراوى تضى على لغة السرد ظلالاً خاصة به، فتجعلها مرحلة إن كان الراوى مرحاً، وحزينة إن كان الراوى حزينا، ومسهية إن كان الراوى ثنائياً، ومحكمة جزلة إن كان الراوى حاداً؛ لأن هذه اللغة نفسها جزء مهم من بنائه الفني، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال .

ويظهر ذلك بوضوح شديد فى الروايات التي تستخدم أكثر من راو لحكاية القصة الراحلة، ففي رواية (الرجل الذى فقد ظله) لفتحي غانم، نجد أربعة رواة هم: موروكة الخادمة، وسامية الفنانة غير الموهوبة، ومحمد ناجي الصحفي، ويوسف السويدي ابن الطبقة الوسطى، وكل واحد من هؤلاء الرواة الأربعة يحكى عن العالم الذى يحيا فيه فتطابق مصادر حكاياتهم ولكن طريقة كل منهم مختلفة، وأسلوب كل منهم مختلف، ولغته مختلفة. فموروكة تستخدم الكلمات التي تقع في محيطها الثقافي مثل كلمات: إبراهيم - عبد الثواب - دسوقي - عثمان - فاطمة - بهية - الطيخ - اللحم - الأرز - اللوممية - الحمار - الطباطم - الفاصوليا - الكوسة - المحلل - اللبمون - الموتقال - الشاي - الجبن - الزيتون - الطرطور - العفريت - الزمق - الطروح.

أما سامية فتستخدم كلمات أخرى تقع في مجالها الثقافي أيضاً مثل : البرايت تايلور - يوسف وهبي - يولاند - ماركو - البلاتوه - الكوسارس - الريسكي - الصوفاء - الجبن - الفودكا - الكوكيتل - البيرة - الفرمونت - ليرة - المارتيني الخ.

وبينما تؤثر موروكة استخدام الجمل الفعلية، تستخدم سامية الجمل الاسمية وأشباه الجمل، وبينما تفرط سامية في استخدام أدوات النفي، لا تكاد موروكة تستخدمها أبداً وكذلك الحال مع أدوات الشرط، وبينما يأتي أسلوب موروكة موجزاً، يأتي أسلوب سامية مطيناً^(١). وبينما تأتي لغة موروكة تقريرية واضحة المعاني، تأتي لغة سامية تصويرية وهكذا .

وكذلك الحال بالنسبة للنقص التي يرويها ولوبة واحد، فإن أسلوب الراوى فيها بعد تعبيراً عن شخصيته وثقافته وموقعه الاجتماعي، فالرواية التي ترويها امرأة تختلف لغتها عن الرواية التي يرويها رجل، والرواية التي يرويها حفيد تختلف عن الرواية نفسها إذ رويت على لسان طبيب، بل إن الرواية التي تروى على لسان أحد الأطباء يختلف أسلوبها عن الرواية التي يرويها طبيب آخر، وكل ذلك يتضح إذا صرح

(١) راجع تحليل الأسلوب في رواية (الرجل الذى فقد ظله) في كتاب السرد في الرواية المعاصرة للمؤلف من ص ٢٥٥ حتى ص ٢٥١ .

الكاتب بشخصية الراوى، ولا يفعل ذلك - غالباً - إلا إذا رويت القصة بضمير المتكلم، أو إذا كان الراوى واحداً من شخصيات الرواية، وفي أكثر الأحيان يختلط أسلوب الراوى بأسلوب المؤلف، فلا يُعرَف هذا من ذلك، بل يتعامل أكثر القراء معه على أنه أسلوب المؤلف فحسب .

٢- تأثير موقع الراوى على لغة السرد

وقد حظيت العلاقة بين موقع الراوى والأسلوب السردى بعناية النقاد وعلماء الأسلوب، فتناولوها من عدة زوايا، تناولها حيوار جانيت من زاوية الزمان الذى يستغرقه الراوى فى السرد، وعلاقته بالزمان الفعلى للحياة التى يكشف القناع عنها، فزمان السرد إما أن يكون أكثر من زمان الأحداث أو أقل منها أو مساوياً لها، ومن هنا تنشأ ثلاثة أنواع من الأسلوب:

١- المشهد : وزمان السرد فيه يساوى مع زمان الأحداث، وينشأ عن ذلك أسلوب الحوار.

٢- التعليق : وزمان السرد فيه أقل من زمان الأحداث، وينشأ عنه أسلوب الحكى، حيث يحد اللغة الحكائية التى تختزل الأحداث التى ربما تجرى فى عدة أعوام فى عدة سطور.

٣- الوقفة : وزمان السرد فيها أكثر من زمان الأحداث، بل إن زمان الأحداث قد يتلاشى تماماً وتنشأ عنه اللغة الوصفية التحليلية التى يسهب الراوى فيها بالتفنى بالتفاصيل ورسم الصور المكثفة^(١) .

ثم تناول الأسلوبيون الجدد هذه القضية من زاوية المسافة التى تفصل بين موقع الراوى وموقع الشخصيات، فحددوا أن الراوى ليس إلا وسيطاً بين الشخصيات والقارئ، وأن دوره يقوم على عرض الأحاديث والأفكار التى تتكلم بها الشخصيات. هذا الراوى قد يتيح للشخصيات الحرية الكاملة فى أن تقول ما تشاء، ولا يتدخل هو فى كلامها أبداً، وقد يحكم أنفواء الشخصيات فيتحدث هو نهاية عنها، ولا يتيح لها أية فرصة للتعبير المباشر عن ذاتها. وقد يكون فى مرحلة ما من المراحل التى تفصل بين هذين القطبين المتطرفين.

وينشأ عن ذلك عدة أساليب فى عرض الأحاديث والأفكار حصرها «ليتش وشورت» فى كتابهما (Style in Action) فى خمسة أساليب^(٢) :

(١) د. عبد الرحيم الكردى : السرد فى الرواية المعاصرة ط دار الثقافة ص ٧١ .

(٢) Geoffrey N. Leach and Michael H. Short : Style in Fiction, p. 344 .

(٢)

أ - الكلام المباشر : والدور الذى يقوم به الراوى فى هذا الأسلوب مجرد التقديم للكلام الشخصيات، كأن يقول: «قال زيد» ثم يورد الحوار الذى ينسب إلى تلك الشخصية، أو يذكر أية عبارة تدل على أنه يقدم لكلام الشخصيات، من قبل (ثم صاح) أو (ممس) أو (نادى) أو غير ذلك .

ب - الكلام غير المباشر : وفيه تدخل الراوى فى كلام الشخصيات فلا يكتفى بالتقديم له بل يتحدث نيابة عن الشخصية نفسها مع التصريح بأن القائل هو الشخص صاحب الكلام وليس الراوى، مثال ذلك : «قال إنه سوف يكلمنى فى المنزل» فهذه العبارة لو رويت بالأسلوب المباشر لقلت هكذا: «قال: اتنى سوف أحدثك فى المنزل» .

ج - الكلام الحر المباشر : وفى هذا الأسلوب يتخطى الراوى تماماً عن القصة، ويترك الشخصيات كي تبوح بنفسها عما تريد قوله، دون تدخل منه بالتقديم أو الوساطة، وهذا الأسلوب يشبه الأسلوب المسرحى .

د - التقرير السردى للأحداث أو للأفكار : وتدخل الراوى فيه بكاد يكون تاماً، إذ لا يترك أية فرصة للشخصيات، فلا يسمع لها صوت أو فكر، بل الراوى هو الذى يتجرع ما تقول وعما تفكر فيه، مثل العبارة التالية : «اعبرنى بما حدث وكان ذلك الذى دار بينهما متعلق بموضوع المنزل الجديد» .

هـ - الكلام الحر غير المباشر : وهو أسلوب يمزج الراوى فيه بين كلامه وكلام الشخصية التى يتحدث عنها، فيطعم كلامه بكلامها فإن كانت تتحدث العامة وهو يتحدث العربية جعل كلماتها العامة وأساليبها التركيبية تسرب إلى كلامه الفصح .

وإذا رتبنا هذه الأساليب حسب درجة تدخل الراوى فى كل منها فسوف تكون كما يلى:

أ - التقرير السردى للأحداث والأفكار .

ب - الأسلوب غير المباشر .

ج - الأسلوب الحر غير المباشر .

د - الأسلوب المباشر .

هـ - الأسلوب الحر المباشر .

وإذا نظرنا إلى جملة مثل : «إتنى سوف أكون فى انتظارك غداً فى منزلى» وأردنا

أن نصوغها بهذه الأساليب لجاءت كما يلي:

- أ - صرح لي برغبته في استقبال أُمس. (تقرير سردى).
ب - قال إنه سوف يكون في انتظارى غداً في منزله. (أسلوب غير مباشر).
ج - لم أُنس حكاية سوف أكون في انتظارك التي لم أصلقها (أسلوب حر غير مباشر).
د - قال : إننى سوف أكون في انتظارك غداً في منزلي (أسلوب مباشر).
هـ - إننى سوف أكون في انتظارك غداً في منزلي (أسلوب حر مباشر).

٣- تاليف صيغة الراوى على لغة السرد

المقصود بصيغة الراوى هنا نوعه، كالراوى الظاهر، والراوى الخفى، والراوى النقة والراوى المنقح وغيرها من الأنواع التى سبق الحديث عنها، وقد أثرت استخدام مصطلح (الصيغة) لما يحمله من دلالة على أن هذه الأنواع ليست إلا قوالب فنية، تشبه القوالب المسرحية التى يطلق المرقبون عليها مصطلح (الصيغ) أيضاً .

وقد ارتبط كل قالب من هذه القوالب فى الروايات والفصوص بمجموعة من الأساليب التى توجد بوجوده ونزوله بزواله، حتى أصبحت من لوازمه، مما دفع إلى القول بأنها أثر من آثاره، أو القول بأنه هو نفسه أثر من آثارها .

١ - فمن ذلك مثلاً الارتباط الذى نلاحظه بين الراوى الظاهر والأسلوبين التقريرى والنصورى، أى الأسلوبين التاريخى والشعرى، وما نلاحظه أيضاً من ارتباط بين الراوى الخفى والأسلوب الحوارى، أى الأسلوب الدرامى، ولا يخفى ذلك فى الروايات والفصوص، فحينما ظهر الراوى وحدت اللغة التقريرية والوصفية، وحينما اختفى تعالت أصوات الشخصيات بالحوار .

والفارق الأسلوبى بين اللغتين واضح، لأنه غارق بين اللغة الكتابية التى تستغنى عن المصنات الخارجية بتقنيات لغوية وكتابية وبين اللغة الشفوية التلقائية، فعلى الرغم من أن كلاً من كلام الراوى وكلام الشخصيات كلام مكتوب على الصفحات، غير أن كلام الشخصيات - أى الحوار - مقدم فى القصة أو الرواية على أنه منطوق، وإذا كان الكلام المنطوق فى الحياة يكتسب حيوته من إشارات اليد والعين والرأس ومن لون الوجه وكيفية الكلام وارتفاع الصوت، أو انخفاضه، أو تلوينه، فإن كلام الشخصيات فى الرواية يقدم على هذه الشاكلة أيضاً، إذ يعمل الراوى على أن يرسم صورة

للشخصية المتحدثة أثناء كلامها، فيقول مثلاً: ووقف غاضباً يحمر العينين رافعاً صوته... الخ. معنى ذلك أن جملة الحوار مسوقة من خلال موقع الشخصية الموصوفة، أما جملة السرد فمسوقة من غير تركيز على الموقع .

ولذلك فإننا نجد جملة السرد طويلة متكاملة الضمائر والروابط والعلاقات مستقلة بنفسها في أداء الدلالة، بينما نجد الجملة الحوارية قصيرة ساعنة متبوعة تعتمد على معينات نحالية تقدمها اللغة السردية المصاحبة لها، كما أن وظيفة اللغة السردية غير وظيفية اللغة الحوارية، فالأولى وظيفتها إخبارية في ظل الراوى العليم المحايد، إخبارية شعرية أو مطاوعة في ظل الراوى العليم المنقح، أما لغة الحوار فوظيفتها انفصالية تواصلية، وفي النص التالي المقتبس من رواية (البهاء) ليوسف إدريس نموذج حي للفارق بين الأسلوبين، يقول: فقال :

- هه.. وازاي قريتك ؟

وضحك.

ما فائدة أن أكذب وهو حالاً سحر، فقلت:

- دى صديقة أجنبية

قال:

- وحاية له؟

قلت:

باساعدها في اتقان اللغة العربية

- هه

همهم هكذا وهو بهز رأسه وملاحه هذه كنت أعرف ما تعنيه جيداً كأنما يتحدث نفسه:

- أيتها اللغة العربية كم من الجرائم ترتكب باسمك؟

وضحكت على مضض لأجمل ما قاله بإحدى أشكال النكسة، وضحك هو الأسر ولكنى كنت متأكدة تماماً أنه يتكلم جادةً ويعنى ما يقوله^(١).

في هذا النص نجد الحوار بالعامية ونجد أسلوب السرد بالفصحى، ونجد الجمل

(١) يوسف إدريس : البهاء «أعمال الكاملة» ط دار القزول سنة ١٩٨٧ . ص ٧٦٨ ص ٧٦٩ .

الحوارية قصيرة ومبتورة، ولا تستقل بنفسها في أداء الدلالة، بل تستعين بالهيئة التي عليها المحاور، والتي تكشف عنها لغة السرد فلولاً كلمة ضحك وعبارة مهم وهو يهز رأسه ويصاحبه.. الخ، لما أدت الحمل الحوارية دلالتها المطلوبة، أما حمل السرد فكاملة مستقلة بأداء الدلالة، معنى ذلك أن شبرج أسلوب السرد في قصة من القصص يعمل على صبغ هذه القصة بهذه الصبغة، وشبرج أسلوب الحوار يعمل أيضاً على تلوينها بلونه .

٦- ومن ذلك أيضاً الارتباط الذي يحمده بين الراوى الخارجى والأسلوب الفكاهى الكاريكاتورى، وبين الراوى الداخلى والأسلوب التحليلى العاضى .

فالراوى الخارجى يرصد المظاهر الخارجية الحسية التى يراها الراوى بعينه، وإذا اكتفى بها فغالباً ما تزدى إلى السعرة، أما الراوى الداخلى فلا يكفى بذلك، بل يفرغ في أعماق هذه الأفعال لدى فاعليها، أو في تأثيراتها الباطنية لدى المتلقين لها، فتقلب الحركة إلى شعور، والفعل إلى عاطفة، والضحك إلى حزن، والسعرة إلى تعاطف وألم، وإذا قرنا بين الفقرات التى تروى من الخارج والفقرات التى تروى من الداخل في الرواية الواحدة فسوف نلاحظ ذلك بوضوح، ففي رواية الحرام ليوست إدريس مثلاً فقرتان: واحدة تصور قدوم فكرى أفندى سامور الزراعة إلى العزبة، أما الثانية فتصور إحدى الشخصيات وهي عزيزة وقد جاءها المعاض، يقول في الأولى: «وجاء سامور الزراعة في النهاية وسبته الأهدى تدفع الواقفين وتفسح له الطريق وكان فكرى أفندى المأمور لا يقل رغبة في رؤية هذا الحادث الجديدي عليه وعلى العزبة عن أى من الواقفين، ولكن كان حريصاً في الوقت ذاته على ألا يفقده ذلك الشخف هيته، فما أن قارب المتزاحمين حتى مد يده وأحكم إبحواج طربوشه فوق رأسه، ثم اكتست ملاحه السمراء طابع الجد، وعقص رقبته في صلف كما يجب أن تكون عليه حين يراه الفلاحون»^(١) .

ويقول في الفقرة الثانية: «غير أنها ذات يوم بعد القفالة، اضطرت أن تتذكر كل شيء، وتعي بكل شيء فقد لمع شيء في عقلها كما يلمع النصل الفادر قبل أن يستقر في حصد الضحية، فقد أحست بهوادر الطلق اللعين تنقر في سلسلة ظهرها ثم تلف حول بطنها لتحتصرها، أحست أن هذا الشر اللعين الذى تحمله ينقر حذار بطنها مطالبا

(١) يوسف إدريس : لغز «الأعمال الكاملة» ص ٣١٩ .

بالخروج، ينقر في إصرار وتصميم نقرات مستمرة، كل قالية أعلى من الأولى وأوجع وكأنه يهم بهدم الجدار^(١).

في الفقرة الأولى التي ترصد حركات مأمور الزراعة يكفى الراوى بالنقاط المظاهر الخارجية للأفعال والمهيات، مثل دفع الواقفين بعضهم بعضاً يفيه إفراح الطريق، وإحكام اعوجاج الطربوس فوق الرأس، وعقص الرقبة، وتصلب ملامح الوجه، وهذه المظاهر الخارجية ترسم صورة مضحكة للمأمور لا تتعاطف القارئ معها؛ لأنها لا تكشف عن الأسباب الداخلية لها، أما الفقرة الثانية فهي لا ترصد الحركات الخارجية فحسب إذ لو فعلت ذلك لبنت مضحكة أيضاً، لكنها رصدت الأحاسيس الداخلية المصاحبة للحركات، مما جعل الولادة التي تعانها عزيزة ولادة نفسية قبل أن تكون ولادة حقيقية، فالذكريات الألمة، والوعى المورق، واللفة الشعرية التي تشبه هذه الذكريات، وهذا الوعي بالنصل الذي ينغمس في جسدها، وكلمات الضحية واللعين والشر، كل ذلك يجعل القارئ يحس بما تعانها عزيزة قبل أن يتحيل رؤيته، والفارق بين المشهدين ليس فارقاً بين حركة دخول العزبة وحركة خروج الجنين فحسب، فكلاهما يمكن أن يكون فكاهياً، لكن الفارق أن الحركة الأولى منظورة من الخارج، والثانية منظورة من الداخل، فأصبحت لفة الأولى وصفية حسية، ولفة الثانية شعرية باطنية، ولم يتحقق ذلك إلا لأن الراوى كان في الأولى خارجياً وفي الثانية كان داخلياً.

٣- ومن نماذج الارتباط بين نوع الراوى أو صيغته وبين الأسلوب، ذلك الذى نراه بين الراوى المهادى والأسلوب الوصفى التحليلي، وبين الراوى المنفع والأسلوب المعيارى المستعمل للغة التقويمية، فالراوى إذا كان محايداً جابت لفته محايدة تعمل على توصيل المعنى أو الكشف عن الفعل دون أن تبين أية عاطفة من المتحدث، لغة باردة كلفة العلوم، أما الراوى المنفع فلفته ملحمية شعرية تقويمية تغل الحدث والشعور المصاحب له في وقت واحد، ولذلك فإننا نجد الأولى وصفية معيارية تعتمد على المستوى الأول من اللغة، أما الثانية فمحاذاة تعتمد على التصوير النفسى، وعلى نقل المشاعر والأحاسيس، وعلى التهويل أو التحقير من الفعل، وقد تحدث الأسلوبيون عن طبيعة هذه اللغة التقويمية قسّموها ثلاثة أقسام:

(١) المرجع السابق ص ١٠٨، ص ١٠٩.

١- لغة ذات طابع انفعالي.

٢- لغة ذات طابع اجتماعي.

٣- لغة ذات طابع تقويمي.

وجعلوا كل قسم من هذه الأقسام درجات ثلاث: عال ومتوسط ومنخفض. وبذلك يصبح هناك تسعة أنواع من الأساليب التقويمية^(١).

ومن اللغة المحايدة التي تبدو كأنها لا تحتوى انفعالاً أو طوايح اجتماعية أو تقويمية ذلك الوصف المسوق في رواية الزينى بركات لجمال الفيضاني ويقول فيه: «من بوابة الأمير قاني بآى الرماح أمير الخليل السلطانية، خرج منادٍ غليظ الصوت، يعرفه الناس، في اللحظة نفسها يخرج مناد آخر من بيته القريب من قصر الأمير قوصون الداودار، قرب حارة بير حران، يتجه إلى العطوف إلى الحسنية إلى حارة الروم الجوانية، هواء خفيف عذب يحمل إلى الأذان دقات طبل وأصوات منادين آخرين، نداءات توقف النيام، تفك تلامس الحفرون، عمال الحمامات يخرجون، عمال المستشفيات المجاورة، باعة لبن، باعة فول يتوقفون، تصفى الأذان، النساء يصحن مناديات بعضهن البعض، بالعة بليلة ترعق في حارة المبضة التي فتحت بوابتها منذ قليل»^(٢).

فاللغة في هذه الفقرة تبدو محايدة - رغم أن اللغة بطبيعتها تقويمية - فالأفعال والمحمل تعمل على نقل صورة حية للمكان والناس دون رغبة من الراوى في تقويم أو إظهار انفعال محاسن، إنها مجرد وسيط لنقل المعانى .

لكن النمط الثانى من الأسلوب العظى أو الشعرى فيقدم المعنى والحكم عليه في وقت واحد، أو المعنى والدعوة لاتباعه أو لاحتنايه، ويكثر هذا الأسلوب في الروايات الصبرية وروايات العمر والمواعظ والروايات التقليدية، مثال ذلك قول راوى قصة زينب لميكل وهو يصور لقاء زينب بإبراهيم: «كل ما في الأرض والسماء من سعادة لا يبلغ فورة ما تفيض به نفسها هاته الساعة، إن القمر والكواكب والمجرات كلها في حرس كبير، وذلك النسيم العذب السارى في الجو يحمل معه المناءة، هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ وهل يستطيعها لسانها كلام»^(٣).

Geoffrey H. Leach and Michel H. Short: Style in Fiction p. 273 .

(١)

(٢) جمال الفيضاني . الزينى بركات، ط دار المستقبل العربي سنة ١٩٨٥ ص ٢١ ص ٢٢ .

(٣) محمد حسين ميكل : زينب، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ ص ٥٥ .

ففى هذه الفقرة لا نجد نصاً للحكاية بل نجد صياغة شعرية لأحاسيس، ونجد الكلمات كلها تقويمية والجميل تصويرية، بخلاف الكلمات والجميل فى النص السابق .



وفى الختام يمكن القول بأن الراوى عنصر من عناصر النص القصصى بل هو العنصر المسيطر عليه، وله تأثيره الكبير على بناء النص، سواء على البناء السردى أم على البناء اللغوى .

ونحتل تأثير هذا الراوى فى ثلاثة مظاهر:

أولاً : فى قالب الفن للتعوع الأدبى، إذ أن الراوى هو الذى يجعل الرواية رواية والقصة القصيرة قصة قصيرة، ولذلك فإن لكل منهما نوعاً خاصاً من الرواة الأول توليفى متعدد الأصوات أما الثانى فأحادى الصوت .

ثانياً : تأثير هذا الراوى فى البناء الفنى للعمل الأدبى، فقد ثبت أن لكل نوع من الرواة منهجية نصية تلامه .

ثالثاً : تأثيره فى الأسلوب اللغوى المستخدم فى صياغة العمل الأدبى .

وهذه المظاهر الثلاثة هى نفسها النص القصصى الذى نسمى لتبيان تأثير الراوى به .



خاتمة

وبعد،

فقد انتهى هذا الكتاب إلى صياغة عدة لمفهوم الراوى، وحاول أن يكشف عن التطور الذى لحق بهذا المفهوم فى النقد الأدبى وفى النصوص القصصية، ويبين العلامات والوظائف التى تحدد ملامح الرواة، وتأثير كل نوع منها على النص الذى ترد فيه .

ومع ذلك فإنه ليس إلا مدخلاً نظرياً لدراسة هذا الجانب المهم والمهم من جوانب النص، فالكتاب بصورته الحاضرة يشو الكثر من التساؤلات التى تنتظر الإجابات الشافية، وي طرح العديد من القضايا التى تدفع إلى النقاش، مثل التساؤل عن العلاقة بين الراوى والمؤلف، والراوى والشخصيات، والراوى والمروى عليه، والراوى والقارئ، والراوى والمعنى أو المضمون، والراوى والمسافة، والراوى والأسلوب ... وغير ذلك، ثم إن هناك حاجة لدراسة الراوى فى أعمال كل أديب ؟ وفى كل جيل من الأديباء ؟ وفى كل قطر ؟ بل فى كل عمل أدبى ؟ وكيفية استحداث الراوى فى تأويل النص الروائى، أو فى تحليل القراء عن المعانى الحقيقية لهذا النص ؟ .

هناك العديد من القضايا التى يطرحها هذا الكتاب، لكن يحسب أنه حاول أن يفتح أكنام هذا المورد خسر المطروق، فإن كان التوفيق قد حالف صاحبه فبنعمة من الله، وإن كان غير ذلك فمن نفسه .

والله المستعان



أهم المصادر والمراجع

أولاً: النصوص القصصية :

- ١- إبراهيم عبد الحليم : أيام الطفولة، ط دار الفكر القاهرة سنة ١٩٥٨ .
- ٢- ألفريد فرج : مجموعة قصص قصيرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. القاهرة د.ت .
- ٣- ألف ليلة وليلة : ط بيروت د.ت .
- ٤- توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .
- ٥- توفيق الحكيم : عودة الروح، مكتبة الآداب د.ت .
- ٦- توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف، مكتبة الآداب د.ت .
- ٧- جمال الغيطانى : الزينى بركات، ط دار المستقبل العربى القاهرة سنة ١٩٥٨ .
- ٨- صالح مرسى : البحار مندى وقصص أخرى، ط دار النوار العربى أبولو للنشر والتوزيع سنة ١٩٧٧ .
- ٩- طه حسين : دعاء الكروان، دار المعارف بمصر د.ت .
- ١٠- طه وادى : حكاية الليل والطريق، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ .
- ١١- : صرعة فى غرفة زرقاء، مكتبة مصر سنة ١٩٩٦ .
- ١٢- : العشق والمطر، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩٣ .
- ١٣- : عمارية مصر، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ .
- ١٤- الطيب صالح : موسم الهجرة للشمال، دار العودة بيروت .
- ١٥- : عرس الزين، ط دار العودة بيروت سنة ١٩٨٨ .
- ١٦- محمد حسين هيكل : زهبة، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ .
- ١٧- محمد المزملى : حديث عيسى بن هشام، ط دار الشعب د.ت .
- ١٨- محمود طاهر لاشين : حواء بلا آدم، مطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٤ .
- ١٩- نجيب محفوظ : بين القصرين، ط دار مصر للطباعة د.ت .
- ٢٠- : السكرية، ط دار مصر للطباعة د.ت .
- ٢١- نجيب محفوظ : الكرنك، ط دار مصر للطباعة د.ت .
- ٢٢- : اللص والكلاب، دار مصر للطباعة د.ت .

- ٢٣- يحيى حقى : دماء وطن، ط دار المعارف سلسلة أقرأ رقم ١٥٣ سنة ١٩٨٦ .
 ٢٤- : قنديل ام هاشم، ط دار المعارف سلسلة أقرأ رقم ١٨ د.ت .
 ٢٥- يوسف إدريس : الأعمال الكاملة (الروايات) ط دار الشروق سنة ١٩٨٧ .
 ٢٦- يوسف القعيد : تحفيف الدموع، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ .

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة :

- ١- إبراهيم الخطيب : نصوص الشكلايين الروس، (ترجمة) ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت والشركة المغربية للنشر سنة ١٩٨٢ م .
 ٢- أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تأليف فلاديمير بروب ط النادى الأدبى الثقافى بمكة سنة ١٩٨٩ .
 ٣- جميل نصيف التكريتى : شعرية دوستوفسكى، تأليف ميخائيل باعنتين ، دار توبقال للنشر النار البيضاء ١٩٨٦ .
 ٤- رشاد رشدى : فن القصة القصيرة مكتبة الأملحلو المصرية د.ت .
 ٥- محمد الغامى : اللغة والخطاب الأدبى (مختارات مترجمة من : إدوارد سابور وتزفيتان تودروف، ورولان بارت، وروجر فاولر، وجى بي ثورن، وروبرت شولز) المركز الثقافى العربى بيروت سنة ١٩٩٣ م .
 ٦- سيزا أحمد قاسم : بناء للرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ م .
 ٧- شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر .
 ٨- الطاهر مكي : القصة القصيرة دراسات ومختارات، ط دار المعارف، مصر سنة ١٩٩٢ م .
 ٩- عبد الرحيم الكردي : السرد فى الرواية المعاصرة، ط دار الثقافة سنة ١٩٩٢ م .
 ١٠- عقيلة رمضان : القارئ العادى، تأليف فرجينيا وولف، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .
 ١١- غزاد زكريا : جمهورية اللاطون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ .
 ١٢- فخرى صالح : باعنتين: المبدأ الحواري، تأليف تزفيتان تودروف. ط الهيئة العامة

لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ .

١٣- كمال عياد : أركان القصة، تأليف : أ.م فورستر مراجعة حسن محمود ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠ م .

١٤- محمد برادة : الخطاب الروائي، تأليف ميخائيل باحثين ط دار الفكر للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٧ .

١٥- محمود الربيعي : الصوت المنفرد، تأليف فرانك أكونور الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٦٩ .

١٦- مصطفى إبراهيم مصطفى : نحو رواية حديثة، تأليف آلان روب حريه ط دار المعارف بمصر .

١٧- منى حسين مونس : القصة القصيرة، تأليف إيمان زيد، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ .

١٨- نبيلة إبراهيم : الحكاية الخرافية تأليف فردريش فون ديرلاين . ط غرب د.ت .

١٩- نهاد صليحة مقدمة (نوبة حراسة وقصص أخرى) مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة ١٩٩٠ م .

٢٠- يحيى العيد : الراوى والموقع والشكل، ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٦ .

٢١- يوسف حلاق : الكلمة والرواية، تأليف ميخائيل باحثين . منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية سنة ١٩٨٨ .

٢٢- مجلة فصول، المجلد الخامس مايو سنة ١٩٨٣ المجلد الرابع ط سنة ١٩٨٢ .

ثالثاً: المراجع الأجنبية :

- 1- Geoffrey N. Leech and Nechael H. Short: Style in fiction, longman 1983.
- 2- Gerard Genett : Narrative discourse, translated by Gene E. Lewn. Basil Black Well LTD U.K 1986.
- 3- Ian Watt : The rise of the novel, Apelican Book 1977.
- 4- Philip Starvick : The theory of the novel, Macmillan publishing, U.S.1977.
- 5- Encyclopedia Britanica, Volum 16.

